# INTRODUCCION A LA CRITICA LITERARIA

# INTRODUCCION
# A LA
# CRITICA LITERARIA

# INTRODUCCION A LA CRITICA LITERARIA

## FE DE ERRATAS

*Pág. 28, 2º párrafo, línea 14,* donde dice "Su, *su* Bruto", debe leerse "Son, *su* Bruto".

*Pág. 29, 2º párrafo, línea 20,* donde dice la "piedra bazar de otro Pirú", debe leerse "la piedra bezar de otro Pirú".

*Pág. 33, 3er. párrafo, línea 36,* donde dice "de Castro y Moliere" debe leerse "de Castro y Corneille".

*Pág. 44, 1er. párrafo, línea 9,* donde dice "cuando más" debe leerse "cuanto más".

*Pág. 61, 1er. párrafo, línea 6,* donde dice "en su *Diario de Estética*" debe leerse "en su *Breviario de Estética*".

*Pág. 64, 2º párrafo, línea 18,* donde dice "ha analizado esta condicionamiento" debe leerse "ha analizado este condicionamiento".

*Pág. 101, 1er. párrafo, línea 6,* donde dice "que se produce en muhos" debe leerse "que se produce en muchos".

*Pág. 140, 2º párrafo, línea 35,* donde dice "constitución de lente" debe leerse "constitución del ente".

*Pág. 148, 2º párrafo, a partir de la línea 32,* debe leerse: "se trata de una fuerza vital que, al modo de la energía física (calor, luz, etc.) no puede ser concretada más que en fijaciones. En su estado energético puro no pasa de ser una incógnita, imposible de captación".

**SEGUNDO SERRANO PONCELA**

Catedrático de Teoría Literaria en la Universidad Central de Venezuela. Ex Director del Departamento de Español en la Universidad de Puerto Rico.

# INTRODUCCION

## A LA

# CRITICA LITERARIA

DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES / CARACAS-VENEZUELA 1967

# COLECCION VIGILIA

## TITULOS PUBLICADOS

| | | |
|---|---|---|
| 1. | **Luis B. Prieto F.:** | LA MAGIA DE LOS LIBROS |
| 2. | **Edoardo Crema:** | DANTE, UN DESCONOCIDO |
| 3. | **Juan Calzadilla:** | PINTORES VENEZOLANOS |
| 4. | **Varios autores:** | 22 CUENTOS |
| 5. | **Rafael Fernández:** | DICCIONARIO PEDAGOGICO |
| 6. | **Enrique Cerda G. y Hugo Cerda G.:** | TEATRO DE GIÑOL |
| 7. | **Arturo Uslar Pietri** | TIERRA VENEZOLANA |
| 8. | **Angel Rosenblat:** | LA PRIMERA VISION DE AMERICA Y OTROS ENSAYOS |
| 9. | **Mariano Picón-Salas** | MIRANDA |
| 10. | **Efraín Subero:** | DEL IDEARIO PEDAGOGICO VENEZOLANO |
| 11. | **Segundo Serrano Poncela:** | INTRODUCCION A LA CRITICA LITERARIA |

# I N D I C E


I. La Estructura .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 11

II. Estrato Lingüístico-Estético .. .. .. .. .. .. .. 17

III. Estrato Biográfico .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 41

IV. Estrato Psicológico .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 57

V. Estrato Sociológico .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 85

VI. Estrato Axiológico .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 111

Apéndice I
Los Géneros Literarios .. .. .. .. .. .. .. .. .. 137

Apéndice II
Sobre lo Bello .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 143

PORTADA ☐ EDDIE ROJAS ARANGUREN

# *PREFACIO*

*El lector de este libro debe reflexionar un momento ante el significado, no baladí, de su título: INTRODUCCION A LA CRITICA LITERARIA y dar al término "introducción" un valor sustantivo, de prolegómeno, de "entrar en", de "conducir a". En este caso, a la apreciación del fenómeno y objeto literarios. Introducción y conducción que no significan ni recetario, ni manufactura, ni reglas, ni otra cosa que una apertura en simpatía, a la vez que el trazado de ciertas pautas para entender el proyecto creador y sus resultados. Es, asimismo, un texto polémico y problemático; no trata de demostrar sino de sugerir; en algunos momentos propone tentativas de apreciación y nada más. Finalmente es un texto voluntariamente breve. Al redactar su final contenido reduje a un tercera parte, cuando menos, la materia prima que le sirvió de fundamento.*

*Asimismo he reducido las dificultades técnicas de expresión a un lenguaje común a cualquier lector culto. Hay una tendencia actual a utilizar una cifra esotérica para referirse a cualquier proceso de la hermenéutica literaria y esto me parece innecesario; si acaso, gusto de mandarín o de* càve *excelsamente minoritaria. El libro se ha formado en caminos llanos, al curso de clases en mi cátedra de* Teoría Literaria, *y es una parte apendicular, aunque importante, del cuerpo más vasto de otra obra aún en formación: una TEORIA Y PRAXIS DE LA LITERATURA en la que vengo trabajando desde*

*hace ocho años y cuyos horizontes aparecen aún nebulosos y lejanos. Lo anterior, aunque teñido por esa desapacible y pretenciosa atmósfera de la confesión personal, me parece necesario para explicar mejor el ya mencionado carácter de introducción conque el texto se presenta; sus, en ocasiones, forzados esquemas; su valor de incitación y sugerencia más que de obra lograda. En resumen, sus ligeros atractivos y sus imperfecciones. Acaso se perciba en él cierto tono de exposición oral que a mis estudiantes y ex-discípulos les resultará familiar. No he querido prescindir del acento que adorna al coloquio a fin de mantener su estado de frescura expositiva.*

*Hay detrás de estas breves páginas una abundante bibliografía de la que hago caso omiso; me disgustaría recargarlas con notas, citas y demás avalorios que —desgraciadamente— ha de manejar el autor durante el proceso de elaboración de materia tan vasta y discutida. En algunas ocasiones las he reducido a un paréntesis en el texto; en la mayoría, he prescindido en absoluto de su guarnición incómoda ya que el lector más o menos familiarizado con estos temas las encontrará elusivamente relacionadas con el texto. Obras como la* Teoría Literaria *de Wellek y Warren, la* Historia de la crítica moderna *del citado Wellek y la* Interpretación y análisis de la obra literaria *de Kaiser, traducidas hoy al español, contienen en su apéndice bibliográfico casi todo lo importante escrito sobre la materia — y para todos los gustos.*

*Universidad Central de Venezuela*
***Octubre, 1966***

# I

## *LA ESTRUCTURA*

1.—Propongo utilizar para el análisis de la obra literaria un procedimiento al que denomino *crítica estructural* partiendo del supuesto, gradualmente demostrable, de ser toda creación objetivada en obra de arte y concretamente toda creación literaria una *estructura* en la que confluyen diversos elementos no todos pertenecientes a la facultad fabulatriz (o imaginaria) sino también a la totalidad del hombre en que esta facultad se da: vivencias de existencia, carácter, situación histórica, experiencias culturales, ideologías y un lenguaje cuyas significaciones se acomodan tanto a su condición personal (estilo) como a los usos tradicionales y sociales. Utilizo el término *estructura* como el más adecuado para reunir elementos tan diversos aunque solidarios a través de sus múltiples significaciones; conjuntos afines entre sí, interdependientes y no desintegrables, sometidos a una ley de totalidad. La estructura se compone de miembros y no de partes; constituye un todo y no una adición desintegrable. La relación entre sus miembros es una interrelación que se articula en una forma valiosa y solidaria.

2.—La noción de estructura adquiere importancia en la actualidad al revisar los campos de acción físico matemáticos y la realidad histórica humana, así como la realidad social, el mundo de

la naturaleza y el de la psique. Colectividades, formas de objetos físicos, sistemas de relaciones y complejos psicológicos son hoy examinados en sus articulaciones últimas, su dinámica conjunta, dando lugar secundario al análisis separado de los componentes y a las adiciones sintéticas. Es una reacción congruente con la ineficacia de las teorías atomísticas y los agotados métodos de composición y recomposición de partes que caracterizaron la gnoseología moderna iniciada con la matemática renacentista para culminar en los idealismos y positivismos decimonónicos. No recusa estos métodos de conocimiento sinó que les convierte en métodos auxiliares integrados en una concepción más vasta. Esquemas básicos para la teoría estructural se encuentran en las investigaciones de Koffka, Wertheimer y Köhler en el campo de la psicología; asimismo en Husserl, cuyos estudios acerca de la totalidad y las partes del todo ya son exámenes estructurales en el ámbito de la ontología —tal su conclusión de que los miembros de una estructura se encuentran enlazados de tal modo que puede hablarse de una "no independencia relativa" de unos con respecto a otros y de una "compenetración" de todos entre sí. En un sentido lógico, estructura es el croquis o plano sobre el que se constituye una relación, tal como un mapa es análogo al país que representa, y así la define Bertrand Russell (*Introduction to Mathematical Philosophy.* VI). Ya Dilthey utilizó el término para aplicarle al campo de las ciencias del espíritu e investigar las que denomina "conexiones de sentido" que se dan tanto en los objetos psíquicos como en los objetos culturales. Las estructuras psíquicas consisten en "el orden con arreglo al cual se hallan relacionados entre sí, en la vida anímica, desarrollada, los hechos psíquicos de distinta índole mediante una relación vivible", y las estructuras culturales son las unidades fundamentales del mundo histórico:

individuos, comunidades, épocas, instituciones y sistemas de cultura. La totalidad estructural subjetiva es denominada por Dilthey "vivencia" y la totalidad objetiva, "objeto cultural".

3.—La estructura es, por tanto, *una pauta efectiva de relaciones*. Acaso conviniera ejemplificar esta definición, para su mejor comprensión por analogía, examinando con brevedad diversas estructuras en el ámbito de la naturaleza y la sociedad, bien entendido que tales comparaciones sólo tienen un valor esclarecedor. Ejemplo de estructura biológica es el pez, cuya entidad sólo es posible y se deja ser entendida tomando en cuenta, junto con el organismo pez, el no menos importante medio físico en que vive: el agua y sus condiciones de presión, climatológicas y alimenticias. La "estructura" pez sería todo esto. Otro ejemplo proveniente de la psicología es el de la estructura del yo: nuestro "yo" no es, tan sólo, el núcleo volitivo y consciente de la persona; este yo volitivo y consciente forma parte de una estructura donde es preciso tomar en cuenta la temporalidad (pasado y futuro del yo), los *otros* que forman la circunvalación del yo con el conjunto de relaciones que nos condiciona como consecuencia de la "otredad"; asimismo la dependencia del yo de la materia corporal en la que se constituye (un yo dispépsico, catarroso, sensualmente excitado, etc). Ejemplo relativo a la sociedad es la triada familiar padre-madre-hijo donde cada uno de sus componentes está sujeto a un sutil sistema de interacciones y cambios provenientes de sus tendencias afectivas, sus potencialidades, los patrones de cultura que impone el "habitat", la tradición o los cambios revolucionarios. Son tres unidades independientes como sujetos, interdependientes como familia e inexistentes fuera del contexto familiar. En el campo de la física son estructuras los conjuntos de partículas últimas (átomos, protones, electrones) sometidas a

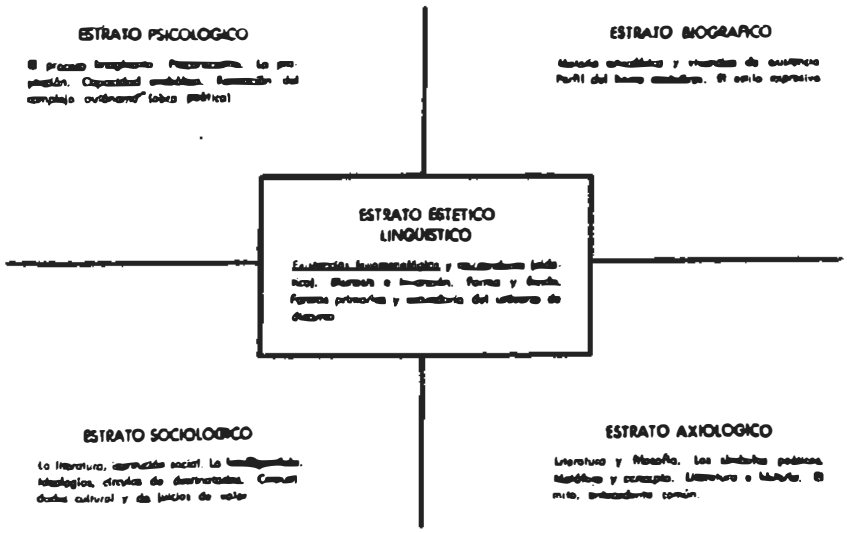
reglas de comportamiento que revelan un alto grado de ordenación en su tendencia a asumir disposiciones regulares (orden lineal en los átomos y moléculas de los cristales; cadenas de átomos en las fibras) que eliminan el azar y se rigen por las leyes de probabilidades y estadística.

Ahora bien, considero que la obra literaria, como producto del espíritu y objeto cultural es, por analogía, una estructura y puede ser sometida a un tipo de análisis al que denomino análisis estructural. De inmediato serán expuestos los elementos integrantes de dicha estructura pero antes conviene formular una regla básica para su mejor intelección, y es la siguiente: *la forma o pauta estructural es más importante que sus componentes ya que estos, sometidos a la unidad pautal, carecen de individualidad significativa.* Dicho de otro modo: es la *obra literaria,* el producto, quien determina los significados de sus componentes y estos carecen de significación fuera del contexto en que coincidieron; nada explican por sí solos aunque están parcialmente implicados en la totalidad.

Esta propuesta crítica estructural, que más adelante será explicitada en sus contenidos, no es un procedimiento infalible para entrar en el conocimiento a fondo de fenómeno tan complejo como es la creación literaria. Debemos estar conscientes de sus limitaciones y dificultades, sobre todo porque el hecho primario de fabular o imaginar literariamente es un núcleo irreductible a datos. En terreno tan velado y oscuro no hay, aún, respuesta para preguntas como: ¿qué es el espíritu?, ¿qué leyes rigen su actividad?, ¿en qué consiste la capacidad de producir imágenes o fantasías? y otras análogas que nos interesan especialmente cuando nos proponemos una última cuestión situada en el fondo de toda creación artística o literaria: ¿porqué un cierto potencial de imaginación proyectado en determinada

dirección y utilizando un particular lenguaje, da vida a ese cuerpo u objeto que es la obra literaria? ¿cómo se genera ese don?, ¿cómo poseerle, despertarle, dominarle? El examen de la estructura de una obra literaria y de los ingredientes que la componen dará una respuesta aproximativa y algo satisfactoria, pero nada más. En la hermética geografía del espíritu hay una piedra filosofal que aguarda su imposible revelación y podemos sentirnos satisfechos si alcanzamos algo más que alcanzaron los alquimistas medievales cuando se afanaban en el manejo de sales, azufre, mercurio y carbón esperando dar con el *lapis* que premiaría sus complejas manipulaciones.

Ahora, para una sintética comprensión de los que considero componentes estructurales de una obra literaria, hélos aquí interrelacionados en un cuadro sinóptico —y *ad probandum:*



## II

## *ESTRATO LINGÜISTICO-ESTETICO*

4.—Toda obra literaria es *un objeto de lenguaje* y organiza por medio del lenguaje una serie de materiales provenientes de experiencias psicológicas, mundanas (histórico-sociales) y axiológicas de su autor. Una de las características de este objeto de lenguaje es ser una *realidad autónoma,* algo que se basta por sí solo y pierde, al quedar constituído, su carácter apendicular del creador. Otra característica es que tal realidad autónoma de lenguaje se inicia desde ese núcleo de la persona psíquica tan misterioso como extraño e inexplorable al que denominamos imaginación.

Los contenidos imaginarios condicionan a este objeto de lenguaje de tal modo que diferencian a la obra literaria de cualquier tipo de objeto de lenguaje que pudiera recabar identidad. La creación literaria es una forma del pensar simbólico, un modo peculiar de dar vida a imágenes y símbolos que contribuye a dotar al ser humano de otra dimensión de la realidad distinta a la que encuentra como *res extensa* e incapaz de ser revelada exclusivamente por el aparato conceptual. Este objeto de lenguaje suscita cierto tipo de representaciones que son intuiciones de existencia y de valor, al mismo tiempo, sin ser realidades captables por los sentidos.

La *creación* literaria, aunque fenómeno irreductible totalmente a datos de conciencia en su

origen, pertenece también a la conciencia. No es una exclusiva erupción subterránea y en su curva de progresión intervienen la reflexión y el juicio. La imaginación no es atributo de la conciencia pero si puede ser modificada o rectificada por la conciencia. En unos casos la intervención es casi permanente; en otros, esporádica. A veces, somete a presión la zona subterránea; a veces, modifica y mejora los datos primarios provenientes de la imaginación. Otro aspecto de la obra literaria es que está destinada a alguien: un ideal lector que es, a priori, mezcla de la propia conciencia y de la conciencia social, del tiempo a que se pertenece y de los sobreentendidos lingüísticos y culturales. A su vez, este complejo destinatario se sitúa más allá del presente (es la posteridad) así como el proceso de creación depende, en parte, de un pasado: hay una historia previa de cada obra en forma de lecturas críticas y juicios de opinión que determinan al que escribe.

Encontramos este fenómeno empírico: la existencia de literatura oral o escrita, popular o minoritaria, comunal o esotérica desde que el hombre es historiable. Asentamiento de pueblos y literatura; religión y literatura; expansiones en forma de guerras o conquistas y literatura. Siempre la vemos operar al costado de cualquier actividad humana y tomar pie sobre ella para trasladarnos a otro nivel de realidad. La palabra instrumenta uno de los caracteres primordiales de la condición humana: proyectarse en imágenes hacia un mundo vicario e icástico pero no menos importante que el mundo de la percepción. Parece ser un carácter básico e irrenunciable; casi un instinto tan vehemente como el sexual o el egocéntrico. Este mundo icástico y vicario, pero no menos importante que el mundo empírico, no sustituye a la realidad sino que se integra en ella para enriquecerla. En un símbolo

literario se subsume la experiencia individual para convertirse en experiencia colectiva humana; se troquela un estímulo de conducta o una satisfacción espiritual de índole elevada. De aquí el carácter enriquecedor y catártico de la literatura.

5.—Tal ser peculiar y único: *objeto de lenguaje de imaginaria condición,* copresente con la realidad y enriquecedor de esta realidad, ¿es un tipo de existencia?, ¿puede ser analizado como tal?

Podríamos tomar en consideración su inmediata presencia *física:* papel impreso o manuscrito, caracteres gráficos o grafías destinados a corporeizar un conjunto sensible de datos imaginarios sobre los que la obra se mantiene. Pero esto no pasa de ser una pseudo existencia ya que la obra literaria puede verbalizarse, ser archivada en la memoria y retransmitida. Durante siglos así sucedió con algunas literaturas orientales y la recitación de las *res gestae* tuvo lugar sin dificultades en la Grecia preclásica y en la Europa medieval. Es posible que un inmediato futuro nos provea de literatura grabada o radiofundida casi exclusivamente. El texto impreso no es una existencia sino una técnica temporal y superable.

Parece conveniente esclarecer, ahora, para su mejor uso terminológico, la ambigüedad de dos términos envolventes de todo fenómeno literario: *literatura* y *poesía.* Su análisis impedirá, cuando menos, la utilización equívoca de ambos aún admitida la dificultad de sustituirles por neologismos más precisos. Entre los teoretas alemanes se da una tendencia generalizada a utilizar el término *poesía* con carácter abarcante de todo el fenómeno literario por lo que la traducción de sus textos se presta a confusiones, aunque su *Dichtung* se mantiene más cerca de la raíz del término que nuestra dicotomía *poesía-literatura* proveniente de las Poéticas clásicas. La poesía greco romana era, principalmente,

rítmica, musical, de acentos y sílabas largas y breves. Lo que hoy denominamos *prosa* se estudiaba dentro de la Retórica y sus formas narrativas se generaron en la literatura de los pueblos orientales naturalizándose en Grecia y Roma durante el período alejandrino tardío. Esto es obvio y no es aquí donde se genera la confusión.

En rigor, los griegos aplicaron el término *poiesis* en dos sentidos diferentes. En un sentido lato llamaron poesía a toda obra de humana creación. En un sentido especial y más próximo al moderno se anuncia desde Sócrates (*Symposion.* 186, a) cuando dice que aunque la palabra designa toda clase de creación es utilizada, de preferencia, para la música y los versos. Ya entonces el vocablo padeció de un deslizamiento desde lo general hasta lo específico. (Herodoto emplea *poiema* para referirse a cosas tan distantes como los trabajos de orfebrería y la preparación del vino). De otra parte, ciertos aspectos de la creación imaginaria no quedan totalmente definidos por medio de *poiein* y sus derivados ya que los procedimientos de la imaginación fabulatriz son relámpagos de intuición apenas tipificables en palabras. En tal sentido trata de expresarse Platón en el *Ion* cuando dice: "porque los autores de aquellos grandes poemas que admiramos no alcanzan excelencia mediante reglas de ningún arte sino que enuncian las bellas melodías del verso en un estado de inspiración y como si fueran poseídos por un espíritu". Tal novedad parece haber interesado a algunos filósofos griegos para quienes la creación imaginaria por rapto o entusiasmo debió significar algo más que un oficio mejor o peor considerado en la *polis.* Así, en la *Vida de Plotino,* escrita por su secretario Porfirio, encontramos un párrafo tan turbador como el siguiente: "Orígenes (el gnóstico) escribió un libro... para probar que el emperador (Galieno) es el *solo*

*poeta*... posiblemente significó el *rey* del universo, esto es, la Divina Inteligencia, el solo *poietes* demiurgico". Es un texto algo confuso pero examinado con atención parece apuntar hacia algo nuevo: la posible etimología fenicia de *poiesis* —de la cual se deslizó el *poiein* griego posterior— conformada sobre el término *apho* (impulso, vuelo) y *phone* (voz, boca, discurso) más la raíz *ish* con el sentido de deidad o ser superior (Isis, Ishtar, Isa), lo que significaría voz del Numen, voz de Dios; algo más acorde con el criterio platónico que con el hesiódico elaborador de vinos.

Los romanos titularon al poeta, *vates* (adivino) y también para fijar el concepto de hacer poesía, poetizar, recurrieron al verbo *cano* (cantar). El *poietes* griego dio *poetae* en latín y se interfirió con el uso de *vate* conforme la influencia literaria helénica se hizo mayor, (un poeta como Horacio utilizará ambos indistintamente) aunque en todo momento mantuvo su significación aristotélica como hacedor o componedor de versos mientras que *vate* y *vaticinium* siguieron expresando el contenido sacral de la poesía. Además los griegos alejandrinos y los romanos equilibraron el valor de la poesía (como verso) y la prosa comprendiendo a ambas en el concepto *discurso.* La poesía era discurso reducido a metro y a partir del retórico Gorgias la prosa artística competirá con la poesía (verso).

El vocablo latino *littera* significa el conjunto de grafías con que se escribe una lengua o en un sentido más amplio, escrito o escritura. Por extensión, los romanos denominaron *litterae* a las bellas letras, a la erudición y en general a todo escrito de ingenio o talento. Derivados del término fueron *litterarius* y *litteratus*: aquello que pertenece a las letras o quien hace estudio y profesión de las letras. En nuestra lengua encontramos ya el término *literato* en 1483 (vide: Corominas) acogiendo diversos pro-

ductos intelectuales que oscilan entre la poesía y el humanismo. Para el Marqués de Santillana lo antitético a poesía es prosa, la literatura ("Quante más sea la excellencia e prerrogativa de los rimos e metro que de la soluta prosa"). Hasta el siglo XVIII el literato es el humanista tanto como el prosista aunque Voltaire (*Dictionnaire Philosophique*) ya establece una distinción entre literatura y bella literatura y desde entonces se comienza a hablar de literatura, en términos generales, para referirse a todo producto de lenguaje de creación imaginaria por ser necesario un término común denominador de los diversos géneros, algunos de ellos —la novela principalmente, fuera de la catalogación aristotélica.

Necesitaríamos un término nuevo para abarcar simultáneamente *littera* y *poiesis* pero no es fácil encontrarlo y aún menos imponer su uso generalizado ya que la tradición pesa con sus hábitos, de modo que aceptaremos el vocablo *literatura,* aunque impreciso, por ser el más moderno y abarcante para referirse a todo objeto de lenguaje de carácter imaginario y autónomo.

6.—La existencia física no es existencia literaria pero tampoco se dan formas poemáticas o novelísticas indescribibles. El proceso imaginario al objetivarse en lenguaje pasa a ser, cuando menos, una apariencia de existencia; adquiere algo que podríamos denominar existencia fenomenológica; es una materia sensible —no se confunda sensible con "sensación"— que viene a integrarse en la consificación mundana. Tal peculiar cosa u objeto presenta las siguientes características: a) Por ser imaginaria obliga a ser captada por un procedimiento diferente al de la común percepción; no viene hasta nuestros sentidos sino que nosotros penetramos en ella, nos hacemos solidarios con ella por medio de una operación consistente en un intercambio de rea-

lidades: nos enajenamos de la nuestra, cotidiana, y participamos en la suya eidética dotándola, a la vez, de un consistente cuerpo imaginario que proviene de nosotros mismos como lectores, b) De este modo, la existencia que provisionalmente hemos titulado fenomenológica se cosifica o reifica en nosotros y constituye su propio "universo de discurso" (se entiende en lógica, por universo de discurso, un conjunto de ideas que se organiza), c) No obstante ser este objeto semejante, por analogía, a un objeto real no está obligado a respetar las leyes que rigen el conjunto de objetos reales. Es un *objeto de experiencia* que difiere de la *res extensa* por carecer de sustancia, extensión y temporalidad pero se aproxima a ella por poseer su propia vida, su historicidad, su peculiar temporalidad y su capacidad de promover valores. Posee, además, una materia empírica en la que se constituye: el lenguaje.

7.—Un paso más allá en nuestro análisis y apreciamos, de inmediato, que toda obra literaria es algo diferente a la simple presencia significada en su representación. Traspasa el mundo de lo empírico y su existencia adquiere características inéditas al esbozar un nuevo campo existencial del otro lado de la existencia óntica. Su trascendencia es confusa, pero es; ostenta el carácter de una *cifra* (en terminología de Jaspers) que permite adivinar un ámbito de experiencias y modos de conocimiento de vasta amplitud —y desde luego diferentes a los que conceden el conocimiento científico y filosófico o la experiencia religiosa. He aquí un ejemplo, por aproximación, de lo que se trata de expresar: en una pintura china de Tai Chin (pintor de cámara que vivió en el siglo XV) actualmente en el museo de Estocolmo, leemos la siguiente ilustración (pintura y poesía se integran y armonizan, entre los chinos, para dar mayor consistencia al proceso imaginario):

> Las pinceladas pueden distinguirse mas el espíritu del cuadro está lejos. De noche me siento frente a la ventana. Mi corazón reposa. Los árboles del jardín se inclinan con el peso de las flores de escarcha. He llegado, desde lejos, a mi viejo hogar. ¡Tanto ha cambiado todo! No puedo expresar el sentido profundo de la noche. Tampoco puedo expresar el sentido profundo de mi cuadro. Es como un sueño.

Del complejo figurativo-verbal que es este poema pintura, Tai Chin extrae ciertas conclusiones: la existencia real del cuadro poema no expresa, en su totalidad, la existencia eidética previa a su figuración, ("no puedo expresar el sentido profundo de la noche"); el residuo no expresado es más valioso que la experiencia expresada y sólo cabe aproximarse a él por intuición ("tampoco puedo expresar el sentido profundo de mi cuadro"). Tal es la frontera que separa la existencia fenomenológica de la obra literaria (y artística, en términos generales) de la existencia trascendente. Prosigamos nuestra ilustración con nuevos ejemplos extraídos de la lectura de algunas novelas. Yo, como lector, y acaso otros lectores a los que interpreto, trasciendo mi existencia empírica y vivo las existencias de Fausto, Hamlet, Raskolnikov, Swann, Anna Karenina y Leopoldo Bloom cuando penetro en ellas y me hago solidario de ellas por medio de la lectura. Esta enagenación me confiere un múltiple poder de entendimiento y sabiduría existenciales, enriquece mis experiencias, me dota de ubicuidad, somete mi vida a ritmos temporales y espaciales máximos; me devuelve, finalmente, a mi existencia empírica grávido de intuiciones. El océano por donde circula Moby Dick, la gran ballena blanca, es más océano —significativo, enigmático— que la masa indiferente de agua cruzada a bordo de un barco, y la corte de Weimar donde Thomas Mann sitúa a Carlota es un Weimar superado y

enriquecido por diversas capas culturales, aún más auténtico que la provinciana corte donde Goethe vivió largos años; algo semejante me sucede con el polvoriento sur de los Estados Unidos por donde deambulan los alucinantes personajes de Faulkner, mucho más significativo que esas mismas tierras recorridas dentro de un autobús de línea. ¿Quién recuerda dónde están, en qué fosa de polvo descansan, los innumerables restos de tantos Alonsos Quijanos que tuvieron realidad empírica, a la par que don Quijote, en otros vecinos lugares de la Mancha española? Son nada, olvido, puro no ser mientras que don Quijote vive su existencia trascendida, intemporal, y me concede a mí como lector parte de esta intemporalidad y ubicuidad enriqueciendo de este modo la magra existencia empírica que me corresponde como criatura humana. Tal es el modo de existir de la obra literaria: existencia fenomenológica y existencia trascendente capaces de tomar cuerpo en mi existencia empírica a la vez que de enriquecerme con su singular modo de ser. Toda creación literaria —poema, drama, novela— existe y crea mundo, su propio mundo, al que denominamos "artístico" (término incorrecto aunque de uso común) o "eidético"; conjunto cerrado de existencia, leyes espaciales y temporales, significaciones. Mundo aparencial y al mismo tiempo real en virtud de la realidad que yo, como lector, le concedo. A la experiencia singular que produce su contacto y convivencia la titulamos *experiencia estética*.

8.—Esta existencia eidética, reclusa en sí misma y sin embargo trascendente, cuya forma y contenidos se rigen por sus propias leyes y ostentan su propia significación, puede adoptar una apariencia de relación directa con lo mundano o histórico o emanciparse, también en apariencia, de tal relación. Puede ser —utilizando una expresión clásica en las poéticas tradicionales— representación o *mi-*

*mesis* de mundo o crear su propia "mundanidad". Las más persistentes y enconadas disputas han tenido lugar en torno a ambas posibilidades que resultan, en el fondo, pseudo problemas estéticos.

La *mimesis* aristotélica, expuesta en su poética, parece responder, si tomamos en cuenta lo incompleto del texto, el conocimiento del resto de la obra aristotélica, principalmente su *Retórica,* y los estudios filológicos contemporáneos, a un intento por conciliar la ilimitación de la fantasía creadora con la observación de las realidades empíricas. Poesía es *tecné* o "facultad de crear reflexivamente por imitación de la naturaleza", y su principio capital es la *mimesis,* no simple remedo de un tipo sino reconstrucción con arreglo a ciertas facultades inéditas y creativas (*Poet* I. 1147, a). Las derivaciones ulteriores del texto aristotélico, principalmente hasta la aparición de la crítica romántica, dieron a la creación literaria, cuando menos en teoría, una rigidez excesiva sometiéndola a reglas restrictivas (unidades, verosimilitud, nobleza de lenguaje y argumento, etc., que por fortuna, muy pocos artífices literarios obedecieron. El romanticismo, indirectamente platónico (del platonismo expresado principalmente en el ION) propugnó el arrebato, la huída imaginaria, la transgresión de lo observable y mundano, la entrega al *daimon* (ahora morador en la reconditez de la persona). Entrar ahora en esta vasta polémica es inoperante ya que se trata, como dije, de un pseudo problema que responde, en su fondo, a la doble posibilidad utilizada por el creador literario para subsumir, dentro de su orbe imaginativo o eidético, más o menos elementos provenientes de la realidad empírica. Pero lo importante, aún más, lo esencial para la constitución de la obra literaria como tal no es su grado de relación con la realidad, su capacidad mimética o daimónica sino cómo fue estructurada artísticamente; su sistema

de relaciones con el lenguaje; con la materia que organiza en un "universo de discurso"; con la trasposición en verbo de una ideología, una creencia o un simple reflexionar sobre lo mundano; finalmente, cómo todo lo anterior se constituye en una perfecta y autónoma forma estética valiosa.

¿Qué es, por ejemplo, el *Julio César* de Shakespeare? ¿Mimesis?, ¿elaboración imaginaria de un mundo poético con muy pocos e incorrectos datos de realidad histórica? Platónicos y aristotélicos se verían apurados para manifestarse. Sabemos que Shakespeare utilizó como materia prima la traducción plutarquina de sir Thomas North y asimismo que conocía el tratamiento previo dado al tema en los escenarios isabelinos. También sabemos que Plutarco escribió sus *Vidas* a fines del siglo I, es decir, reconstruyéndolas con fábulas, datos indirectos, narraciones de segunda y tercera mano. ¿A quién mimetiza Shakespeare? ¿En qué grado de verosimilitud se encuentra algo que por condición histórica es poco verosímil? Coleridge escribió en sus *Lectures... on Shakespeare:* "Nada parece mas en desacuerdo con nuestros prejuicios históricos acerca de Bruto, o más humillante para la inteligencia del tiranicida estoico platónico que las ideas que aquí se le atribuyen", y B. Croce en su *Shakespeare:* "Se trata de una tragedia de la voluntad (refiriéndose a Bruto) en un hombre cuya conciencia ética no aparece enturbiada por causas exteriores". Para Coleridge, el matador de César no responde a su verdadero perfil histórico; para Croce, esto carece de importancia ya que se trata de presentarnos, en toda su pureza, el perfil de un ideólogo. Lo cierto es que Shakespeare produjo una voluntaria distorsión del texto plutarquino (vertido previamente al francés por el obispo Amiot y revertido al inglés, en segunda traducción, por North) reduciendo las cualidades de César a una caricatura

y exaltando las de Marco Bruto, pero ¿cuáles fueron esas cualidades en uno y otro?, ¿Plutarco fue fiel a la realidad histórica? Dos versiones casi coetáneas de ambos personajes —Plutarco y Suetonio— se diferencian tanto entre si como Shakespeare y Plutarco.

Lo que importa en el *Julio César* shakespeariano no es su "verosimilitud" histórica o de caracteres inducida de lo histórico, como tampoco la reconstrucción verosímil del ámbito romano. Lo que importa es la coherencia y perfección con que está constituido su "universo de discurso" por medio de un lenguaje poético evocador de "su" propia realidad. Su, *su* Bruto y *su* César, lo que significan para nosotros como realidades estéticas y no los lejanos homónimos de quién la historia recogió parciales datos, también arbitrarios y, desde luego, inoperantes en el ámbito de la literatura (véase, más adelante: "Estrato axiológico", 41-43). Así se ilustra una parte de lo expuesto al principio del parágrafo: "la existencia eidética, reclusa en sí misma y sin embargo trascendente, cuya forma y contenidos se rigen por sus propias leyes y ostentan su propia significación, puede adoptar una apariencia de relación directa con lo mundano real o histórico".

O puede emanciparse también en apariencia. Veamos otro ejemplo: Góngora escribe, en 1618, este soneto:

**A JUPITER**

**Tonante monseñor, ¿de cuando acá**
**Fulminas jovenetos? Yo no sé**
**cuánta pluma ensillaste para el que**
**sirviéndote la copa aún hoy está.**

**El garzón frigio, a quién de bello da**
**tanto la antiguedad, besara el pie**
**al que mucho de Espeña esplendor fue**
**y poca, mas fatal, ceniza es ya.**

Ministro, no grifaño, duro sí,
que en Líparis Estérope forjó,
piedra digo bezar de otro Pirú,
las hojas inflamó de un alhelí,
y los Acreceraunios montes no.
¡Oh Júpiter, oh tú, mil veces tú!

El complejo conjunto metafórico cultural del poema contiene al hombre Góngora, su situación histórica, su elusiva psicología —pero de esto no es ocasión de tratar aún. Las herméticas valvas poéticas han sido abiertas por Dámaso Alonso (*Góngora y el Polifemo*. I. Antolog. 33). Sabemos que fue escrito con ocasión de haber muerto en el campo, a causa de un rayo, el hijo del duque de Medinasidonia. Da el poeta a Júpiter el título de "monseñor" que entonces se utilizaba para referirse a los grandes señores extranjeros (un uso de época); "joveneto" es un italianismo; Ganimedes, como arquetipo de belleza adolescente era lugar común entre literatos del barroco; la "piedra bazar de otro Pirú" proviene de las textos de historiadores y cronistas de Indias: se trataba de un mineral con virtudes curativas utilizado entre los Incas como medicina; los Acroceraunios son la parte extrema de la montañosa Epiro, etc. He aquí un conjunto de referencias empíricas: orbe físico, historiable, mítico, que se incorpora al universo de discurso poético por virtud de una trasmutación no verosímil pero sí eidéticamente verdadera y estéticamente valiosa. Lo que nos importa, como en el ejemplo del *Julio César*, no es la materia prima que subyace bajo la construcción poética (elementos de subsuelo) sino sus resultados finales. No hay aquí relación directa con lo mundano sino emancipación, pero en uno y otro caso el resultado es análogo: una forma estética valiosa. Discutir sus diferencias aparentes sería un pseudo problema estético y crítico.

9.—Así pues, el efecto estético de una obra literaria no proviene de lo que denominamos sus contenidos, sean estos mimesis o invención. Tampoco de la titulada "forma" (el uso del lenguaje articulado en ciertos modos expresivos) exclusivamente. Disociar unos y otra constituye una aporía estética; aún más, una disolución de la obra literaria. Hemos visto lo difícil que es diferenciar la materia prima "contenido" en imitación o invención; son indiferenciables y, por supuesto, indiferentes en cuanto a la constitución del universo de discurso. Veamos ahora la imposibilidad de separar contenido y forma y como ambos, con su acarreo de materiales de muy diversa procedencia, constituyen lo que denomino estrato linguístico de la obra literaria.

Tomemos una sencilla y clásica narración novelesca: el *Lazarillo de Tormes*. Los aconteceres de Lázaro constituyen su contenido; el cuadro autobiográfico (modo de narrar), la forma. Un humilde muchacho nos cuenta su historia como sucesiva acumulación de experiencias que van dotándole, gradualmente, de un perfil picaresco. Son las reflexiones, al encabalgarse al episodio, quienes tejen la trama de tal experiencia interior. El personaje se nos presenta desde dentro de sí, utilizando para ello su propia perspectiva. Si la reflexión personal se interrumpe, el lector queda desamparado de guía para proseguir su intelección ,tal como sucede en varios capítulos intermedios que, por razones ignoradas de la crítica, se nos ofrecen de modo sumario). Tratemos de reconstruir el relato en tercera persona; es decir, utilizando el punto de vista omnisciente del autor que nos narra y no el de Lázaro: habremos variado la forma novelesca y con ello el contenido autobiográfico ya que Lázaro pasará a ser, no el eje central de la novela que irradia acontecimientos y juicios sino un sujeto más, aunque

importante, en la descripción de un mundo humano donde sus diversos amos adquirirían otra perspectiva y determinarían en otra dirección el suceder novelesco. Sería, por tanto, otra novela. El contenido "experiencia interior objetivada" peculiar de la novela picaresca es lo que obliga a sus sucesivos autores a utilizar siempre la forma autobiográfica y cuando así no sucede lo picaresco se diluye en relaciones de otra índole —costumbrismo, aventurerismo, etc.— tal como se aprecia en las novelas cervantinas *Rinconete y Cortadillo* o *El casamiento engañoso* cuyos personajes, puestos a medrar literariamente dentro de la autobiografía, constituirían selectos ejemplares de posibles pícaros. Otro ejemplo de fácil constatación tenemos en la doble versión que Dostoievski nos ofrece de su famosa novela *Crimen y Castigo* escrita inicialmente en forma de relato autobiográfico como *Diario de Raskolnikov*. Esta primera forma le resultó insuficiente y así lo percibió el novelista al darse cuenta de que necesitaba planear con omnisciencia sobre el protagonista para describir su complejidad psíquica desde ángulos que el propio personaje no podría ver con claridad dentro de sí mismo.

Lo anterior se percibe aún mejor en los textos líricos donde forma y contenido están vinculados tan estrechamente. La pintoresca y conocida anécdota de la traslación a un francés "inteligible" del poema de Paul Valery, *Le cimetiére marin* por un amable admirador suyo —ejemplo clásico en la literatura francesa— sería suficiente para comprobarlo. Es al verter un texto literario de uno a otro idioma cuando mejor se percibe esta imposibilidad de disociación por lo que traducir en el mejor de los casos, es sustituir y, lo más frecuente, destruir. No son necesarios ejemplos extremos, vg: la poesía de Góngora, Mallarmé, Pound donde la palabra por su virtual contexto, su capacidad alusiva y elusiva

y el valor musical son indispensable conjugación para acceder al todo poético. El poema narrativo clásico sufre idéntica destrucción o empequeñecimiento como lo demuestran las imposibles buenas versiones y prosificaciones del *Orlando Furioso* o *La Divina Comedia* a un satisfactorio sistema de octavas reales, tercetos o una prosa poética equivalente:

> **Nel mezzo del cammin di nostra vita**
> **mi ritrovai per una selva oscura**
> **ché la diritta via era smarrita**
>
> **(enmedio del camino de la vida**
> **errante me encontré por selva oscura**
> **en que la recta vía era perdida)**
>
> **trad. Mitre.**

> **(a la mitad del viaje de nuestra vida me encontré en una selva oscura, por haberme apartado del camino)**
> **trad. Aranda**

> **(Au milieu du chemin de notre vie me trouvai dans une foret obscure, car j 'avais perdu la voie droite)**
> **trad. Masseron**

En ninguna de las tres traduciones se conserva la belleza formal y sonora (equilibrio silábico y acentual) de "nel mezzo del cammin"; o bien en una se substituye el expresivo y autobiográfico "nostra vita" por un genérico "de la vida" (Mitre) y en otra, "camino" pasa a convertirse en "viaje", cosa muy diferente. Sólo tres versos y ya aparecen diversas y depauperadas recreaciones. No son necesarios más ejemplos demostrativos de la imposible tarea para justificar el carácter de entidad viva, singular a intransferible que constituye la unión forma —fondo en el cuerpo literario.

10.—Este fondo y esta forma son partes de un conjunto que adquiere total valía estética al articularse con los demás estratos que componen lo

que denomino estructura de la obra literaria. Pero aún se da una posible confusión al analizar en qué consiste la "forma" que, tal como hemos visto en los ejemplos precedentes, puede ser considerada bien como articulación del lenguaje en diversos módulos narrativos o como uso del lenguaje por el valor expresivo de sus términos o su esquema de sintaxis (forma "autobiográfica" en el *Lazarillo;* forma "lingüística" en el ejemplo del Dante).

Podríamos referirnos a una dobla forma de la "forma". Una forma primaria consistente en la articulación de los sonidos del lenguaje, el ritmo, la línea melódica y sintáxica constituida por medio de las combinaciones de palabras en frases, períodos, sucesiones de períodos, etc., y una forma secundaria en la cual este total conjunto combinatorio —sonidos, ritmo, sintaxis— constituye la envoltura del universo de discurso, cápsula bella que, a su vez, encierra los materiales provenientes del llamado contenido.

Confusión frecuente es la identificar la forma secundaria con el contenido: argumento o anécdota. Forma secundaria es el particular modo de organizar el lenguaje en articulaciones relatantes: narrativas, líricas, dramáticas —los tradicionales géneros—. Un contenido puede ser objeto de diversas formalizaciones pero las formas no son transferibles de una a otra. La leyenda de Fausto, por ejemplo, ha sido adaptada a diversas formas expresivas: el drama de Marlowe, el relato lírico dramático de Goethe, la versión narrativa de Saint Ives. La fábula de Adonis se ha tratado con diferencias formales imposibles de canjear por Shakespeare y Marino. Las mocedades del Cid tomaron diferente forma en el Romancero y en el teatro de Guillén de Castro y Moliere. La forma secundaria siempre va unida a lo que habitualmente se denomina estilo: un modo de organizar las articulaciones relatantes

—orden de los hechos, sentimientos, estados de ánimo, psicología del personaje, atmósferas— por medio del personal uso del lenguaje que, aún siendo acervo común para todo escritor en una misma época y, por supuesto, perteneciendo a un mismo idioma, se adapta y tornasola de acuerdo con la personalidad psicológica y sociológica de su utilizador (como tendremos ocasión de examinar más adelante).

La forma primaria se constituye simultáneamente a la forma secundaria y una y otra se suplen en sus mútuas necesidades expresivas. Cuando se utiliza la técnica verso la forma primaria predomina en el universo de discurso, mientras que el predominio de la forma secundaria tiende al uso de la técnica prosa. Cuando el universo de discurso es pobre en posibilidades estéticas el verso no alcanza esa "alta temperatura del espíritu" (A. Reyes) que caracteriza a la poesía y pasa a ser una especie de prosa rimada de carácter enunciativo. Si es la prosa la que carece de esa temperatura estética se convierte en sucedáneo de otros tipos de prosa no literaria (periodística, histórico narrativa, etc). Estas fronteras discriminatorias son, con frecuencia, confusas y sólo el buen gusto y la sensibilidad del lector establecen sus verdaderos límites. La insuficiencia secular de tantos tratados de retórica ha consistido en no tomar en cuenta los módulos internos de diferenciación y regirse tan solo por las apariencias exteriores del objeto literario (rima, acento, sílabas regulares) en el verso y pseudo estructuras narrativas en la prosa novelesca.

11.—Lo anterior nos lleva a admitir la existencia de un diferente y radical funcionamiento en el uso del lenguaje cuando se trata de crear universos de discurso literario o de índole no literaria. Las teorías elaboradas por lingüistas y filósofos para esclarecer tal diferencia se pueden reducir a dos

grupos: el psicológico y el semántico. De acuerdo con el primero, el proceso diferenciador tiene lugar cuando el sujeto utiliza el acervo lingüístico en el instante de elaborar la imagen, incitado por un temple de ánimo que podríamos denominar simbólico y metafórico. El segundo atiende, de modo principal, a los contextos semánticos que cargan de significado a la palabra o frase y codeterminan el estado de ánimo de quién las utiliza. En el primero, el psicológico, la imagen arrastra consigo a la palabra; en el segundo, la palabra ayuda a configurar la imagen. Hay, pues, la posibilidad de manipular el lenguaje de acuerdo a la tensión emotiva del sujeto ciñéndole expresivamente a la imagen, o, por el contrario, es el lenguaje quién copera activamente a conformar estados de ánimo e imaginaciones, aún confusas en el estado prelingüístico.

El lenguaje literario se soporta sobre lo que denominó Humboldt forma o articulación interior, cuya significación no es otra que el núcleo activo, la expresión *in fieri,* no *de facto* del significado. Esta expresión *in fieri,* dice Vossler (*Filosofía del lenguaje.* VIII) es característica de la poesía y está impregnada de un temple afectivo, emocional y sentimental que carga a los términos de ambigüedad y extensión cuando son utilizados e interpretados, lo que hace que se adapten con facilidad a estados de ánimo subjetivos, usen la metáfora con frecuencia y hagan de la palabra un objeto de múltiples significados. Un ejemplo que utiliza Vossler lo explicará mejor: los griegos denominaban *khore* a la pupila del ojo, los latinos *pupula,* los alemanes dicen *pupille* y los españoles *niña* y *pupila.* Todos ellos manejan una articulación interior del lenguaje consistente en pensar la pupila como un pequeño espejo en el que se muestra una niña o una muñequita. Pero los alemanes dicen también *augenster* (estrella del ojo) y los franceses *prunelle* (ciruelita), lo que

implica otra articulación interior. Lo cierto es que no existen ni muñeca, ni estrella, ni espejo sinó modos metafóricos de expresión que el lenguaje lógico rehuiría por su peligrosa ambigüedad.

La lengua del *logos* rechaza estos modos metafóricos que obligan, siempre, a un *tertium comparationis* mientras que la lengua literaria los necesita. "Un simbolismo profundo —escribe E. Sapir (*El lenguaje*. XI) no descansa en las asociaciones verbales sino en la base intuitiva lingüística subyacente a toda expresión, producto, a su vez, de una experiencia general humana. La experiencia individual del escritor constituye el proceso selectivo desde un nivel personal, más profundo, donde las relaciones del pensamiento carecen de vestidura lingüística concreta. Tales son los contenidos latentes del lenguaje" (a la articulación interior, Sapir la denomina contenido latente). Los máximos escritores son aquellos capaces de adaptar el lenguaje a sus intuiciones profundas. Ser escritor, en suma, consiste en poseer un don o sensibilidad peculiares para descubrir las articulaciones interiores o contenidos latentes del lenguaje y utilizarles a su modo.

Ambos lenguajes, el del *poietes* y el del *logikos* se atraen recíprocamente y se rozan en determinados puntos de sus círculos de acción ya que el escritor que tratase de utilizar un lenguaje metafórico en estado puro, atento exclusivamente a los huidizos llamados de sus articulaciones interiores, escaparía a la comprensión de los demás, y el lógico sometido al puro raciocinio, a las estrictas ordenaciones básicas de la lengua conceptual, sacrificaría su expresividad y su humanidad. El punto de tangencia de uno y otro son las estructuras gramaticales. Tales estructuras desempeñan en la obra literaria un lugar análogo a las leyes de resistencia material en la construcción arquitectónica: son necesarias pero inoperantes estéticamente y ni siquiera deben ser

demasiado perceptibles. A su vez, la metáfora se esconde tras el concepto en la lengua del *logos* y, en ocasiones, se necesita tiempo y circunstancias favorables para descubrirla. Posiblemente Platón en sus *Diálogos* trató de utilizar expresiones muy precisas que hoy nos parecen, o son, poéticas y algo análogo sucede con el geógrafo Strabon. En el filósofo Spinoza encontró Unamuno latidos poéticos que le sirvieron, a su vez, de personal inspiración.

12.—Trataré de esclarecer lo anterior con el análisis de un paralelismo en el uso del lenguaje poético y la lengua del *logos* para la constitución de sus respectivos universos de discurso operando sobre idéntico contenido: dilucidar (si esto es posible) o aproximarse a esclarecer materia tan grave como el significado de la muerte.

He aquí un texto de Martin Heidegger, uno de los filósofos que con más ahínco ha buscado su expresión personal dentro del lenguaje lógico-semántico (lo que implica en su obra oscuridades casi insalvables para el lector común):

> **Nadie puede tomarle a otro su morir. Cabe, si, que alguien vaya a la muerte por otro, pero esto quiere decir, casi siempre: sacrificarse por el otro en una cosa determinada. Tal "morir por" no puede significar nunca que con él se le haya tomado al otro lo más minimo de su muerte. El morir es algo que cada "ser ahí" tiene que tomar en su caso sobre sí mismo. La muerte es, en la medida en que "es", esencialmente en cada caso la *mía*.**
>
> **De que es entregado a la responsibilidad de su muerte y esta es, por tanto, inherente al ser en el mundo, no tiene el "ser ahí" inmediata y regularmente un saber expreso y mucho menos teórico. El "estado de yecto" en la muerte se le desemboza más original y perentorio en el encontrarse en la angustia.**
>
> (SER Y TIEMPO. traduc. Gaos.)

Reduciendo a términos menos precisos filosóficamente la muy precisa meditación heideggeriana; es decir, aproximándola al *logos* cotidiano, el texto significa: dentro de la estructura del ser humano (ser-en-el-mundo) que somos cada uno de nosotros, el hecho de morir es la operación más original y auténtica. No puede ser efectuada por otro que nos sustituya ni tampoco entendida. Al mismo tiempo significa el cierre de la temporalidad propia ya que con la muerte se produce el éxtasis en el tiempo fundiendo en una sola quietud e inmovilidad el pasado, el presente y el futuro. (No me parece posible una mayor inteligibilidad del texto anterior, todo él sometido a ese intento de cuadratura del círculo que es la pura abstracción conceptual).

El poeta Antonio Machado obtiene la vivencia de la muerte, de su llegada, presencia e inevitable "desembozamiento" por medio de estos cuatro versos que forman, en conjunto, una bella metáfora:

> Al borde del sendero un día nos sentamos.
> Ya nuestra vida es tiempo y nuestra sola cuita
> son las desesperantes posturas que tomamos
> para aguardar... mas Ella no faltará a la cita.
>
> (PC. XXXV)

y amplía su vivencia poética del hombre como sustancia temporal sometida a la presión continua de la muerte y de la inherencia de ambos, tiempo y muerte, al ser-en-el-mundo, en este pequeño poema:

> Arde en tus ojos un misterio, virgen
> esquiva y compañera.
> No sé si es odio o es amor la lumbre
> inagotable de tus aljaba negra.
> Conmigo irás mientras proyecte sombra
> mi cuerpo y quede en mi sandalia arena.
> ¿Eres la sed o el agua en mi camino?
> Díme, virgen esquiva y compañera.
>
> (PC. XXIX)

El mismo poeta, utilizando ahora la lengua del *logos,* alcanza una sincronización expresiva con el filósofo de Friburgo en estos párrafos de su *Juan de Mairena:*

> Es casi seguro que el hombre no ha llegado a la idea de la muerte por vía de la observación y de la experiencia. Porque los gestos de moribundo que nos es dado observar no son la muerte misma; antes al contrario, son todavía gestos vitales. De la experiencia de la muerte no hay que hablar. ¿Quién puede jactarse de haberla experimentado? Es una idea esencialmente apriorística; la encontramos en nuestro pensamiento, como la idea de Dios, sin que sepamos cómo ni por donde ha venido.
>
> (JM. II, 49)

Otro poeta, Francisco de Quevedo, lleva a cabo idéntica experiencia existencial expresándose del modo siguiente:

> ¡Ah de la vida!... ¿Nadie me responde?
> ¡Aquí de los antaños que he vivido!
> La fortuna mis tiempos ha mordido,
> las horas mi locura las esconde.
>
> ¡Que sin poder saber cómo y adónde
> la salud y la edad se hayan huído!
> Falta la vida, asiste lo vivido,
> y no hay calamidad que no me ronde.
>
> Ayer se fue, mañana no ha llegado;
> hoy se está yendo sin parar un punto;
> soy un fue, y un será, y un es cansado
> En el hoy y mañana y ayer junto
> pañales y mortajas y he quedado
> presentes sucesiones de difunto
>
> (PARNASO, 63, a)

Para Quevedo, el "estado de yecto" de la muerte se "desemboza" (utilizando la terminología heideggeriana) en un cierre de la temporalidad y un

"éxtasis del tiempo": las "presentes sucesiones de difunto". Quevedo fue un conceptista; forzó el concepto hasta sus máximas posibilidades para servir a la forma poética interior y esto se percibe en algunos de sus poemas, verdaderos poemas de frontera.

En el siguiente *bocet* (lamentación fúnebre rumana) la presencia de la muerte es conceptualmente eludida y no se reflexiona acerca de ella. Sólo se expresa un estado anímico, una vivencia producida por la muerte "del otro" tratando de aprehender tan grave fenómeno a través de la experiencia de soledad que trae consigo su pérdida. Es un modo elusivo y simbólico de acercarse a la experiencia mortuoria:

> Has puesto la mano sobre la mesa y has dejado
> un hueco en la casa.
> Has puesto la mano en la viga y has dejado un
> hueco en el pórtico.
> Has puesto la mano en la escalera y has hecho
> el vacío.

Estos universos de discurso, participantes del mismo contenido, ilustran las posibilidades y límites del uso conceptual y poético del lenguaje, muestran distintas formas secundarias y establecen las fronteras en que ambos lenguajes se rozan sin confundirse. En el uso conceptual, el lenguaje es vehículo que testifica, explica o enseña siendo esencial lo comunicable. En el uso literario o poético, el lenguaje es una materia autónoma que trabaja por sí misma y explora el temple anímico hasta darle forma pero sin perder la sumisión a este temple.

## III

## *ESTRATO BIOGRAFICO*

13.—No es posible explicar la totalidad de una obra literaria en función de la vida y vivencias de su autor pero si es factible encontrar en este vivir personal elementos que expliquen cómo determinados materiales primarios sirvieron de agentes cristalizadores y catalizadores de la obra literaria. En última instancia, la criatura humana es indivisible y el conjunto de experiencias, anécdotas y sucesos de diversa indole que componen su vivir subyacen confundidos y amalgamados con sus imaginaciones. A veces, esta confusión produce frutos literarios perfectos cuando es trabajada artísticamente y un ejemplo máximo como el de Proust puede confirmarlo. No parece contar la literatura con mezcla más intrincada y poéticamente elaborada de experiencias e imaginaciones que la gran novela proustiana: en ella, la biografía, la reflexión sobre el dato biográfico, la sublimación de vivencias, la ficción restauradora de imágenes perdidas y el imaginar más puro se mezclan constantemente. Un extraordinario estudio reciente de las fuentes proustianas, el de George D. Painter (Marcel Proust. I, *Les années de Jeunesse* y II *Les années de maturité* trad. franc.) lo confirma plenamente. El caso Proust no es único sinó ejemplar; Tolstoy utilizó con amplitud material autobiográfico en sus novelas (Levin, en *Anna Karenina* y Bezujov en *La guerra y la Paz*);

hay abundante biografía en las novelas sthendalianas y en el *David Cooperfield* de Dickens o en *A Portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce. La poesía de Lope de Vega es cantera muy rica de datos personales, principalmente eróticos; aún más atrás en el tiempo deberíamos citar la *Vita Nuova* de Dante a título de ejemplo clásico. Esclarecer una obra literaria en función del vivir y el anecdotario de su autor tiene también añejos antecedentes: desde Plutarco y Diógenes Laercio ha sido método plausible para el estudio del producto literario o intelectual. Boccaccio trató de hacelo con Dante; Johnson con los poetas ingleses; Dilthey con los románticos alemanes.

Las citas posibles de textos y autores son abundantes pero basta con las anteriores para establecer: a) que una parte de la materia prima existencial de un escritor puede encontrarse, estéticamente reelaborada, en su obra literaria; b) que el estudio de las características personales de un escritor esclarece la comprensión de su obra; y c) que las informaciones culturales e intelectuales, así como las relaciones generacionales, circunstancias familiares, episodios eróticos, etc., proyectan sus estímulos sobre la imaginación creadora.

14.—Antes de establecer un criterio valorativo del estrato biográfico procede esclarecer algunas confusiones y malinterpretaciones que se producen al examinar los contactos mútuos efectuables en esa frontera entre lo vivido y lo imaginado que es toda obra literaria.

Una tendencia frecuente y peligrosa, por los espejismos que produce, es la de traspasar las ideas, experiencias o sentimientos de un autor a un sujeto literario, principalmente novelesco, y viceversa, pretender extraer de un sujeto literario las ideas o sentimientos aplicables al autor. Entre la vida vivida, experimentada existencialmente por el escritor y la vida imaginada, vicaria, de un personaje

novelesco; entre la vivencia empírica y la vivencia poética existen grandes distancias aún en el supuesto, no siempre verídico, de que se haya pretendido efectuar voluntariamente la transferencia.

Tales diversidades nacen de causas ajenas a la voluntad del autor y, con frecuencia, más engañosas de lo que este y su crítico suponen. Una de ellas, acaso la principal, es el olvido voluntario o involuntario que trabaja sobre nuestra memoria deformandola constantemente. Otra, la deformación estética (por censura también voluntaria o involuntaria). Otra más, el proceso de racionalización. Veámoslas en detalle.

Los años de infancia son una rica cantera de material poético y narrativo; parecen atesorar las anécdotas de máxima autenticidad y pureza. Sin embargo, para muchos individuos, no solo literatos sino del común humano, la infancia es un tiempo abolido, desvanecido, y la adolescencia un tiempo engañoso. (el caso Tolstoy, recordando la impresión que le producían, en los primeros meses de su vida, el agua de la tina de baño y el olor del jabón es un producto límite de evocación subconsciente, y por tanto patológico, o una evocación tardía resultado de reminiscencias en cuya formación participaron otras personas). Así, los llamados recuerdos infantiles provienen, principalmente, de padres, parientes o relacionados y son elementos secundarios que traducen una personalidad vista por los otros en mezcla con fragmentos y asociaciones tan confusas como oscuras, diría mejor aisladas, *ísola bella*, de aquellos años iniciales. La autobiografía infantil es falsa; sus productos literarios sospechosos y convencionales; los elementos básicos de carácter, inexistentes.

Este olvido biológicamente involuntario, ya que proviene del contínuo proceso de formación y transformación cerebral ocurrente durante los primeros años de vida, se puede convertir en psicológicamente involuntario tiempo después, a partir de

la adolescencia. Zonas completas de la memoria son bloqueadas cuando se sufrieron agudos momentos de angustia, o deformadas compensatoriamente por diversos tipos de ensoñaciones cuando intentan rememorar frustraciones y complejos. Idéntico fenómeno se observa al paso de los años, de modo que si una autobiografía basada exclusivamente en la memoria puede falsear los hechos sin que su autor se lo proponga, cuando más no falsificará el traspaso de material autobiográfico al ámbito lírico o novelesco. Un gran poema puede florecer sobre mezquinos antecedentes humanos o un personaje novelesco traducir evocaciones personales que la imaginación deformó y embelleció. O, al contrario, amplificar experiencias angustiosas que en su punto de partida no alcanzaron tal climax.

La deformación proviene del natural afán, por parte del escritor, de convertir toda vivencia o experiencias propias en obra de arte. Comienza esta operación, aunque no siempre con resultados favorables, cuando el escritor superpone a su auténtica personalidad la "máscara" conque tratará de presentarse en publico, lo que produce un desdoblamiento difícil de percibir. La materia biográfica utilizada en casos de esta especie es sospechosa y conviene tamizarla con cuidado. Hay también épocas históricas en que el escritor y, en general, el artista y el hombre público, operan como histriones obligados a representar determinado papel dramático; generalmente aquellas en que se produce un desajuste entre escritor y sociedad. Así, el período del gran romanticismo. Averiguar cual fué el hombre verdadero parapetado tras la falsa imágen del artista y del "hombre" que pretendió ser para los demás, en el caso de lord Byron, por ejemplo, es sumamente difícil, tal como lo han comprobado sus sucesivos biógrafos a quienes guió la falsa pista de una poesía confidencial. Y, sin embargo, Byron mantuvo con su obra poética una contínua ósmosis que necesita-

mos considerar si queremos apreciar debidamente sus poemas. El gran cínico inglés arrastró por Europa no solo su pie torcido, sino el escándalo de una vida reputada como inmoral con su harem femenino y su *menagérie* de perros, caballos, loros, monos y hasta un águila. Fué la máscara romántica genérica y tras ella, el hombre Byron, utilizó otra segunda máscara defensiva: el cinismo, la frase aguda, la irritación ostentosa. Y ambas ocultaron a un ser débil, orgulloso y sensible lastimado por la sociedad británica. De modo que el escándalo, la misantropía, el pie deforme, la educación infantil calvinista, la madre cruel, su imnata aristocracia, los amores con la Fornarina, el viaje a Grecia y su muerte son materias cuyo cruzamiento produce, en idéntica proporción, verdades y mentiras. ¿Fueron o no ciertas las relaciones incestuosas con su hermana Augusta? Pero, lo fueran o no, el incesto aparece más o menos velado en *La prometida de Abydis y El Corsario.* Dramas líricos como *Manfredo* y *Caín* disimulan anhelos y autocompensaciones del autor. *Don* Juan parece responder a sus experiencias eróticas y mundanas. Pero tenemos otro ejemplo en que, a la inversa, un incesto sirve de cañamazo para la novela de Eca de Queiroz, *Los Maias* aunque no fue posible que Queiroz mantuviera relaciones de ninguna especie con hermanas ya que fue hijo ilegítimo y educado fuera del hogar. Ya se puede ver hasta que punto la creación estética deforma o inventa una verdad de experiencia y cómo es necesaria la más fina criba crítica, utilizando instrumentos a los que me referiré despues, para entresacar la vida poética de la vida empírica y viceversa. Los alucinantes personajes de Poe, con sus crímenes, sus retorcidas especulaciones, sus fantasías nos son comprensibles porque conocemos los desórdenes producidos en la mente de Poe por la neurosis y el alcohol. Stendhal nos ha dejado grandes frescos autobiográficos en su *Vie d 'Henry Brulard* y cua-

dernos ulteriores, pero ¿hasta que punto Henry Brulard no es un sujeto de ficción? Sus dos grandes arquetipos novelescos, Fabricio y Julián, son criaturas stendhalianas y, a su vez, el Stendhal que nunca fué; acaso el que trató de ser dentro del croquis empequeñecido de un cónsul francés y ciudadano viajero por las repúblicas italianas. Un escritor tan anecdótico e histriónico como Valle Inclán ocultó cuidadosamente su persona tras una serie de convenciones y pintorescas mentiras; se construyó un disfraz estético comenzando por el atuendo personal y las frases hasta concluir en la simbiosis Valle—Bradomin—Montenegro. No obstante, sabemos que detrás de la ficción compensatoria hubo cierta realidad; que el ojo cínico, deformador y "esperpéntico" del Valle Inclán fue producto de un resentimiento psicológico.

Además de la deformación estética opera otro tipo de deformación: la ética. Se trata del traspaso a las criaturas de ficción, o a los sentimientos ficticios, de las apetencias o inhibiciones éticas y morales propias de su creador pero mantenidas en secreto frente a una sociedad siempre punitiva y hostil cuando se transgreden sus leyes y convencionalismos. Muy pocos hombres poseen el suficiente coraje para vivir, a su modo, una libertad sexual satisfactoria; en el escritor, esta inhibición se traspasa con frecuencia a la obra literaria compensándose o expresándose de las más curiosas formas. ¿Deduciremos de las empresas erótico aventureras de Eugenio de Rastignag a un Balzac amante perpetuo de duquesas y damas de gran mundo? Cómo explicar el erotismo patológico de los personajes novelescos de Sade habiendo permanecido éste aislado, durante años, en la Bastilla? ¿Y el "complejo de princesas" sensuales que circulan por la poesía modernista escrita, tantas veces, detrás de un prosaico mueble escritorio sin otro horizonte que la desprestigiada esposa? Sin embargo, en Baudelaire se de una erótica

desenfrenada, tanto en su poesía como en su vida —lo que parecería anular ejemplos como los anteriores. Después están los afanes de poderío, de sadismo, de magnanimidad o de ilegalidad, máscaras de ciudadanos tímidos y socialmente honorables. El ejemplo extremo que ofrecen las singulares criaturas dostoievskianas es un caso límite y aleccionador. Stavroguin, el sombrío arcángel de *Demonios* o Raskolnikov, el asesino de *Crimen y Castigo* no son el Dostoievski que conocemos a través de las memorias de su esposa, pero Dostoievski vivió entre asesinos en el presidio siberiano y también circuló en los medios intelectuales coetáneos una sombria anécdota referente a la violación de una niña, tema acariciado más de una vez en su novelística. Se dice: escribir es evadirse de la realidad; recrear mundos más satisfactorios. Pero también es analizar experiencias y ensueños, promover valores y destruirles. El escritor es un descontento y un iluminado; un resentido y un satisfecho; un paria social y un magnate espiritual; un crítico y un contemporizador. almacén de experiencias transmitibles a través del universo de discurso poético y dota a su vivir deshuesado de experiencias con la carne siempre renovada, apetecible y jóven producida por la imaginación.

Después está el necesario proceso racionalizante. Los acontecimientos, impulsos y deseos que el escritor convierte en literatura son sometidos a la alquimia verbal, lo que obliga a la objetivación y la lejanía estéticas. No hay poema, novela o texto dramático producto de pasiones primarias; no se escribe como se insulta o se grita; entre el acto imaginario más violento y el creador poético se extiende la hoja de papel, un *no man 's land*, una tierra de nadie que obliga al reposo. En ella se falsifican y alteran las compulsiones; el autor se desvanece como ser humano para reaparecer convertido en otro que tiene algo de juez y algo de fantasma.

15.—¿Qué resta, pues, si admitimos el conjunto de dudas y restricciones anteriormente expuestas? ¿Qué valor tiene el análisis biográfico del escritor para una mejor comprensión de sus escrituras? Para la crítica formalista, ninguno, pues esta elimina el análisis biográfico en absoluto. Wolfgang Kaiser, por ejemplo, limita la obra a un campo analítico propio, con independencia de su autor, y aún pone en duda la existencia de estilos personales. Una obra literaria es un objeto independiente, autónomo, verificable por un lector. Y nada más. Spitzer la relaciona con el autor solo en cuanto, a través del estilo, revela ciertos rasgos psicológicos que sirven para su mejor análisis. Punto de vista antagónico es el de Emil Ermatinger quién nos propone una historia literaria biográfica donde las "fuerzas dinámicas" y las "ideas" que condicionaron la construcción de la obra sean expuestas como la principal motivación. Hay otra posición intermedia que utiliza lo que podríamos denominar "bases existenciales" del escritor y su biografía: Walter Muschg en su *Perfil del poeta en la obra literaria* propone captar, no la anécdota de la vida sino las condicionantes de una existencia; no se ocupa del anecdotario personal, ni del sistema de referencias con la sociedad o el tiempo histórico. Busca detrás de tales componentes en cada vida individual el caso peculiar humano que implica *ser* poeta, novelista, etc., lo que significa, a su vez, una configuración existencial dada, en virtud de la cual se es escritor como se es matemático o sacerdote. No se trata de encontrar al hombre específico sinó al *homo aesteticus* a través de una relación arquetípica entre hombre y obra.

16.—Lo anterior sirve para fijar ciertas conclusiones que permiten la exposición de un criterio personal. Hélas aquí.

A) Toda obra literaria es, en última instancia, una obra humana; proviene de un hombre condicio-

nado por una situación y abierto a ciertas compulsiones de su contorno. No es un objeto sino un *sujeto simbólico* trascendido del autor. En tal sentido es indudable que expone una serie de vivencias, experiencias y reflexiones pertenecientes, con anterioridad, a su creador. No hay obra literaria *in vacuo;* nada proviene de nada; un conjunto de materiales primarios pasa a la obra literaria, se transfunde en ella a través de un uso del lenguaje y está presente en el universo de discurso. Pero tales materiales atraviesan por un proceso modificativo que les selecciona y somete a idealización. Lo que importa descubrir, en el análisis critico, es el procedimiento de traspaso a fin de encontrar ciertas constantes que hagan inteligible la obra entendiendo al hombre que la produjo —y no viceversa. Deja de atraernos el lado personal, anecdótico, ejemplar del escritor si no sirve como elemento introductor y traductor de la obra literaria. Nos interesará encontrar, para la comprensión más cabal de un texto, ciertas claves que provienen de quien le produjo y rechazamos siempre el equívoco de la identidad vida y obra, es decir, de la obra estrictamente autobiográfica. Por razones ya expuestas sabemos que esto no es posible; que la transferencia más objetiva esconde deformaciones producidas por la incompleta memorización, la falsificación estética, el pudor expresivo, la racionalización. Aún cuando la obra se intitule confesión será involuntariamente insincera: el gran maestro del género, Rousseau, nos engaña a sí mismo en sus *Confesiones* cuando se nos presenta, en la primera parte, como un rústico excesivamente humilde y torpe de espíritu estableciendo así un contraste excesivo, aunque de valía estética, entre el par de contrarios: ayer un don nadie y hoy (Rousseau redacta sus *Confesiones* en la madurez su vida y reconocido ya como escritor), un genio.

B) Hay una no visible personalidad estética en el escritor que forma parte de su total persona-

lidad humana y esta personalidad profunda se muestra por medio de un *estilo expresivo*. Para los efectos de una crítica estructural el esclarecimiento y definición de tal estilo es lo que nos importa. Un poeta puede ser, además de poeta, hombre de familia, político, amante desgraciado, inválido, quién sabe cuantas cosas más. Ninguna de estas características tienen relación determinante con su estilo como poeta, aunque si complementaria; no producirán su poesía, simplemente la impregnarán de algo humano en este u otro modo. Pero solo el núcleo estético será el condicionante de lo anterior. Mostraré su relación jerárquica con algunos ejemplos: el muy conocido de Cervantes, por clásico y notorio, el primero. Eruditos y aficionados, curiosos, críticos, historiadores, filósofos y hasta ocultistas han vuelto por el forro el vivir cervantino hasta descubrir, y en ocasiones inventar, su último hilo biográfico. Poseemos todos los documentos que nos le muestran como adolescente, soldado, cautivo, alcabalero, poeta de circuntancias, desdichado en familia, pobre, maltratado, pedigüeño, manco de una mano. Sevilla, Italia, Argel, Valladolid, Madrid como lugares por donde transitó. Amigos y enemigos, protectores, deudas que tuvo y no pagó, etc. Todo esto nos concede, cuando más, el perfil de una persona desvanecida en la distancia y perteneciente a un período histórico que se corresponde con el vivir español imperial en los decenios últimos del siglo XVI y primeros del XVII, pero no nos abre el secreto del *Quijote*. ¿Donde hallar el hilo conductor que nos lleve de su vida a su obra y viceversa? Solo en la propia estructura del *Quijote* donde se encuentran traspuestos en construcción estética los ingredientes del vivir cervantino ya *reflexionado* por vivido. Américo Castro ha expuesto con profundidad crítica tales ingredientes en un luminoso estudio (*Hacia Cervantes:* "Las estructuras del Quijote") que reduciré a breve esquema. Cervantes escribe su libro no como

un fluir imaginario de personas o situaciones, ni como moralización al uso de época; lo escribe como un marco de experiencias comunicables a un lector. "Opta por sumirse en la concreta intimidad de unas gentes a quienes apremiaba el curioso fenómeno de realizar acciones de muy distinta índole... como resultado de la expansión de sus propias vidas no fundadas en una naturaleza previamente dada ni construída dentro de si misma, sino en entrelace con el mundo abierto y como un desarrollo hermético de la reflexión sobre su propia conciencia... La vida de los personajes cervantinos sería el fondo donde se refractan una incitación venida de fuera y las acciones provocadas por aquella incitación" (op. cit). La personalidad estética cervantina extraerá de su experiencia existencial una intuición poderosa: vivir no es el logro de un tranquilo bienestar material ni un sometimiento a dogmáticas realidades. Vivir es el resultado de una conjugación de ilusiones, trapiezos, fatigas, éxitos, nuevas ilusiones... algo real e irreal a la vez... que se objetiva en actos hacia dentro y hacia fuera de la persona. Se vive sobre un plano de múltiples dimensiones, de azarosas sorpresas, de fracasos y eficacias. Vivir es "dejarse labrar el alma por las saetas de todas las incitaciones". Así vive don Quijote; así viven los demás personajes de la novela, con un vivir a la vez biocentrico y abierto a la incitación foránea. En cuanto busquemos en la biografía de Cervantes este tipo de experiencias y las examinemos desde su personalidad estética (puesta en evidencia, y muy palmaria, en su obra literaria) el hombre Cervantes aportará materiales importantes a la *estructura* Quijote desde un estrato componente de ella: la vida vivida y reflexionada por su autor.

¿Cómo constituirnos en biógrafos de Gerard de Nerval para el mejor entendimiento y goce de sus sonetos o sus novelas oníricas, (vg; *Aurelia*)? Tenemos muchos datos a mano pero no todos son vias

adecuadas. Nos interesarán, entre otros, los siguientes: la dura infancia del escritor tan desvalida de afectos, y el rencor que siempre le manifestó su padre — productores, ambas circunstancias, de una sensibilidad enfermiza; el cambio de apellido; el impulso que le llevó a traducir el *Fausto* en sus años jóvenes; la forma en que se manifiesta su erotismo (y no las mujeres sobre las que anecdóticamente recae); el proceso de desintegración mental que le condujo a la esquizofrenia y, finalmente, el suicidio (no el suceso en sí sinó las motivaciones); su perpetuo afán de viajero (no sus viajes) con un propósito inconsciente de fuga y evasión de la realidad. También el tipo de lecturas que efectuó y como leyó rastreando en extensión aquellos temas que nutrían satisfactoriamente la disociada conciencia: esoterismo, cábala, interpretación de sueños junto con los clásicos griegos y latinos en función restrictiva de su incoercible tendencia a la dispersión. En tal forma la biografía nervaliana será eficaz para alcanzar el entendimiento de su obra poética.

Otro ejemplo: en la biografía de un poeta como John Donne nos resultarán significativos ciertos datos que muestran, más allá de la anécdota, características existenciales del sujeto: su propensión a "representar lo físico por lo metafísico" (Sampson) y su sensualidad. Ni sus presuntos viajes a España o las costas españolas; ni sus lecturas (también presumibles) de Montemayor y los clásicos hispanos; ni sus andanzas de peticionario en corte; ni aún siquiera su infortunado matrimonio con una aristócrata; menos aún sus actividades como lector en teología o sermoneador en la catedral de San Pablo, tiene valor para el develamiento del *homo aesteticus*. Pero si nos importarán datos como los siguientes, entre otros: cómo en 1631 tuvo el singular deseo de amortajarse, para ser retratado dentro de una urna funeraria; como durante una larga y casi mortal tifoidea escribió, día a día, en cama, ese singular

libro titulado *Devotions;* también su conversión al anglicanismo como cálculo o repliegue de un ánimo cansado. Detrás de lo anterior se vela el clima poético de Donne: sensualidad hipostasiada en imágenes femeninas que son como "eidolas" platónicos; sentido desgarrador del pecado; opulencias verbales; un constante miedo a la muerte que desorbita su sensualidad. En suma, erotismo y áscesis en *concordia discors.*

C) En algunos escritores se da una capacidad negativa para expresar directamente sus vivencias personales. Están cerrados al mundo; ocultan su personalidad o tienden a obliterarla. Son escritores intravertidos y su experiencia personal es transmutada generalmente, en voluntarias falsificaciones o fantasías involuntarias. El biógrafo se encuentra, en tales casos, ante un enigma aparente ya que no coinciden los datos personales que posee y la producción poética. El acceso a la biografía es posible, tan solo utilizando un instrumental psicológico: el estudio del carácter, las anormalidades o frustraciones existenciales del autor. Por lo general, su obra literaria es una vasta y coloreada pantalla tras de la que se esconde una vida vacía de estímulos o intrascendente como anécdota. Hay que interpretarla, aunque no es fácil tal exégesis y aún puede llevar a graves errores. En James Joyce, por ejemplo, las transposiciones al *Ulysses* y a *Finnegans Wake* de sus experiencias adolescentes en Dublin no es muy fácil: solo el personaje Dedalus, en la primera de las novelas, nos da la clave. Pero la ambivalencia amor—odio que Joyce sintió por la educación católica jesuíta, tormento de sus años juveniles; el desprecio por una patria que le desconoció y desdeñó; su contínua extranjería; el rencor hacia la familia trasparecen en las vastas líneas melódicas de sus novelas: la mofa contínua de la teología, el uso irreverente del ritual eclesiástico, el carácter apátrida de su len-

guaje etc. Sabemos que Joyce fue profesor de idiomas en una de las *Berlitz Schools* y esta familiaridad con los mecanismos lingüísticos queda revelada en su afán por construir una lengua propia literaria llevado a extremos anárquicos en la segunda de las novelas mencionadas. Fue también semiciego durante muchos años y amó extraordinariamente la música y el canto llegándose a considerar un buen cantante "amateur". Las descripciones joycianas son, principalmente, auditivas y no visuales; abundan en sus obras los olores, los tonos, las armonías y desarmonías, lo sonoro cromático y escasean las referencias directas a líneas y colores. Otro ejemplo revelador es el de Henry James cuya vida pacata y cargada de inhibiciones se explayará indirectamente en los complicados protagonistas de sus novelas. La educación dada por el padre al grupo de hermanos a fin de constituirles en gentes excepcionales tiene mucho que ver con su personalidad así como con el fracaso vital de casi toda la familia. La tribu James produjo un filósofo brillante (William), una neurasténica (Alice) que dejó escrito un interesante "Diario"; un fracasado (Wilkinson) muerto prematuramente y un ebrio (Robertson) interesado en el espiritismo y las ciencias ocultas, además de el novelista. Después tenemos, en los años jóvenes de James, un misterioso episodio, acaso un accidente ("intimo, horrible, oscuro y enteramente personal", cuenta con reticencia el interesado) que trajo, como resultado, una posible impotencia sexual aunque no lo sabemos de fijo; acaso una lesión en la espina dorsal cuyas consecuencias fueron más psicológicas que fisiológicas. Pero su obra toda es producto de la misoginia y el anhelo incumplido de acercarse plenamente a la mujer, lo que implícitamente se compensa a través de las extraordinarias féminas que circulan por sus obras. Un solo amor espiritual colmó su vida: el que sintió por su prima Minnie Temple, muerta muy pronto. Las más bellas mujeres de James estan

condenadas a morir en condiciones insatisfactorias. ¿Qué decir de ello? Añadamos que James fué, como hombre y como novelista un espectador más que un actor. Y un espectador inmisericorde.

En otros escritores, por el contrario, la capacidad para expresarse es positiva; despliegan su personalidad en la obra, se confiesan y exhiben inpúdicamente a ratos. Necesitan de tal estímulo propio del extravertido y de un cierto narcisismo muy útil si tratan de llevar adelante la creación imaginaria. Pero aún en estos casos la exhibición y la confesión estan deformadas estéticamente y conviene no tomarles mas que "grosso modo". Un ejemplo contemporáneo es el de Henry Miller cuya obra novelesca es absolutamente autobiográfica, con un solo protagonista central, él mismo. Sus dos *Trópicos* han sido, durante años, obra prohibida por las censuras más o menos hipócritas de diversos países: se consideraron pornográficas. En efecto, hay en ellas una cruda exhibición de experiencias que se corresponden con el atormentado puritanismo que todo norteamericano lleva en su fondo ético. Pero basta leer el resto de su obra, principalmente *Plexus* y *Nexus* para entender cuanto hay de autobiográfico en los *Trópicos* y cuanto de deformación estética sin la cual la obscenidad, subida de tono, resultaría antiliteraria.

17.—De modo, pues, que hay una personalidad poética parte de la total personalidad humana que se manifiesta oblícuamente en la obra. Este es el estilo vital del hombre a quién titulamos escritor; el rasgo predominante de su interior fisonomía. Buscar esta personalidad en el conjunto anecdótico de su vivir en el mundo es lo que debemos hacer cuando de alcanzar el estrato biográfico se trata. Se es poeta, novelista y dramaturgo además de padre de familia, funcionario, contribuyente, sectario religioso o político. Encontrar los nexos ocultos de tan diversos

planos es tarea del crítico. La total personalidad del escritor puede ser expresada directamente en su obra pero también puede quedar oscurecida y deformada. En casos extremos, disociada. No hay un intercambio directo entre vida y obra sino trasmutativo. De aquí la errónea dirección que siguen algunas biografías de escritores que se sienten obligadas a presentarnos al sujeto humano como personaje novelesco "a forciori" dando importancia a episodios nímios y comunes solo por el hecho de tratarse de un escritor, es decir, de afectar a quién forzosamente se debe considerar como sujeto de excepción. No es así; en la vida cotidiana del escritor no hay, la mayor parte de las veces, más anécdota significativa que en la vida de cualquier honrado burócrata. La biografía de un escritor es, sobre todo, descripción e interpretación de las condicionantes de su existencia reflejadas en su obra literaria. Las asociaciones biológicas, psicológicas o simplemente anecdóticas entre hombre, obra y sociedad son importantes si sabemos encontrar en tales componentes de la vida individual y social el caso peculiar humano que el creador literario implica. Hay una *configuración existencial* en virtud de la cual se es poeta como se es matemático o sacerdote y esta configuración equivale a un modo de situarse en el mundo y ante el mundo; una visión de mundo. Spranger la constituye en tipología psicológica pero parece más acertado hablar de tipología existencial. Como dice Walter Muschg, "con la persona del poeta no nos es dado un caso especial humano sino la existencia misma en una de sus formas de configuración". De modo que toda biografía es, en última instancia, simbólica y nos ofrece el perfil del *homo aesteticus* no como sujeto de carácter histórico —cronológico— anecdótico sino como un modo de acercamiento al núcleo creativo lingüístico, al universo de discurso que su obra es, en definitiva.

## IV

## *ESTRATO PSICOLOGICO*

18.—Hemos de partir del siguiente supuesto previo: una investigación exhaustiva del proceso creador, en la mente del poeta, es impracticable. Sólo alcanzaremos una descripción basada en el examen de los datos psicológicos que nos ofrece la personalidad (interpretada) del hombre y la trama psicológica explicitada en sus obras.

La naturaleza del *don poético* es un dato primario en la contextura de la mente humana y ha sido objeto de legendarias especulaciones. Se le consideró, a partir de la aurora del proceso reflexivo de la cultura occidental, como una "posesión". El poeta, el vate, el cultor de las Musas era un "poseso", un "enajenado", distinto por su complexión psíquica del hombre común. Transitoriamente se comunicaba con un más allá de sí mismo al modo como un "medium" se comunica con su hipnotizador —diríamos hoy. Un fragmento del presocrático Demócrito expresa: "Todo lo que un poeta escribe bajo el rapto de entusiasmo e inspirado por el soplo divino es superiormente bello" (Diels. *Fragments der Vorsokratiker,* 19). Platón titula de "endiosados" a los poetas: "el poeta es cosa sagrada, alada y ligera; incapaz de hacer poéticamente nada hasta que se endiosa" (*Ion*); "quién llegare a las puertas de la poesía sin estar tocado de la locura de las Musas, confiado en que su técnica le bastará, es un fracasado" (*Fedro*). Aristóteles, tan parco en ma-

nifestaciones de tal especie, escribió según versión de Séneca: "ningún gran ingenio lo fue sin mezcla de demencia" (*De Tranquillitate*, 15). Horacio se refiere a la "amabilis insania" y en Plinio el Joven se lee: "el poeta concibe bajo rapto" (*Epistolae*, VII). La idea de la locura divina del poeta pasó al medievo a través de la tosca estética cristiana primitiva. Juvenco, el más antiguo poeta cristiano, pide ayuda al Espíritu Santo, con el que sustituye a las antiguas Musas, para poetizar. San Isidoro, en sus *Etimologías*, hace derivar ingenuamente el vocablo latino *carmen* (cántico, poesía) de *carere mente* (carente de entendimiento, de espíritu, por posesión o manía). El platonismo florentino renacentista reavivó la conciencia esotérica del origen de la poesía interpretando a Platón y a los pitagóricos y en el medallón del techo de la Camera della Signatura, pintado por Rafael, se representa a la poesía con esta inscripción: "Numine afflatur". El antiguo concepto de *mania* (locura, entusiasmo) se corresponde con el de *furore* en Giordano Bruno para quién el verdadero poeta desdeñará las reglas al sentirse inspirado. El marqués de Santillana considera el poetizar como "un celo celeste", una "afection divina". La conversión de la *manía* en lugar común provisto de un significado irracional acompaña al poeta y al crítico de la poesía hasta el umbral de nuestra época. Así Shakespeare:

> **O¡ for a Muse of Fire, that would ascend**
> **the brightest heaven of invention**
>
> **(Que una Musa de fuego nos transporte**
> **al cielo de invención más luminoso)**
>
> *Henry V.*

y Pope:

> **Great wist to madness sure are mear allied**
> **And thin partitions do their bounds divide**
>
> **(El gran ingenio es pariente cercano de la locura**
> **y ambos están separados por una delgada pared).**

Una curiosa excepción hallamos en el médico humanista español Juan Huarte de San Juan, precursor lejano y casi ignoto de la psicología, quién escribe en su *Examen de Ingenios:* "las sibilas, las bacantes y cuantos se dicen agitados de soplo divino lo están así por natural destemple y enfermedad".

Los románticos invirtieron los términos de la cuestión. No más invasión de poderes enajenantes, caprichosos y lejanos. Es de dentro del espíritu de donde viene la inspiración, la *manía.* El poeta, el creador no está poseído; es él quién posee un tipo humano singular y ajeno a los demás en virtud de su propia singularidad. Es un elegido, un profeta, un vidente y hasta un legislador de la sociedad. Pero el don poético es intrínseco: es "un desbordamiento espontáneo, de sentimientos intensos" (Wordswort), una *catharsis* personal. Un filósofo tan cercano a los románticos como Stuart Mill define a la poesía como "la exhibición de un estado o estados de la sensibilidad humana" o como "los pensamientos y las palabras en que la emoción espontánea toma cuerpo" (*Early Essais*). Novalis proclama: "la poesía es representación del mundo interior en su totalidad" y Tieck: "estado de ánimo que me gobierna". Este platonismo invertido lo define muy bien Coleridge en su ensayo sobre poesía y arte donde afirma que las esencias que existen en la naturaleza tienen una especie de duplicada subsistencia, en forma de ideas, en la mente humana siendo la creación poética y, en general, el arte, agentes mediadores y reconciliantes; algo análogo a la definición dada por Shelley en su *Defensa de la Poesía:* (la creación poética) "nos descubre la desnuda y durmiente belleza del mundo que es el espíritu de sus formas".

19.—Aún no se ha logrado establecer el preciso funcionamiento de los procesos mentales que denominamos *imaginación* y *fantasía,* ni siquiera a dife-

renciar con precisión ambos términos aunque es posible que los esfuerzos que se llevan a cabo en el campo de la encefalografía consigan esclarecer tan singular mecanismo dentro del complejo cerebral; qué centros nerviosos le alimentan; qué tipos de estímulos le ponen en acción; cómo se relaciona con el sistema de experiencias y modos de conducta característicos de la criatura humana. Imaginación y fantasía se confunden con frecuencia; parecen ser lo mismo y solo procede a diferenciarles un matiz semántico o el uso incorrecto del lenguaje, pero aunque no muy clara la diferencia entre ambos cabe señalar ciertas oposiciones. En principio, *imaginatio* significa representación o visión de algo y procede del sustantivo *imago* (por *imitagio*, imitar) y también implica apariencia de algo. A su vez *phantasia* es la mostración, aparición o idea de algo, siendo *phantastikós* aquel que vive en el orbe ideal de las *phantasmata*. Ambos términos introducen en nuestra esfera de conocimiento toda la ambigüedad que el cruce del griego y del latín proyecta sobre nuestra lengua, hija de este hibridismo. Acaso la diferencia más apreciable esté, debido al uso secular de ambos términos, en que *imaginatio* no acarrea la carga semántica de morbosidad subyacente con frecuencia en *phantasia;* algo que Hegel, en términos de precisión filosófica, definió de este modo: "tanto imaginación como fantasía son determinaciones de la inteligencia pero la primera es reproductora en tanto que la segunda es creadora, ya que simboliza, alegoriza y poetiza".

A partir de esta definición hegeliana los románticos concedieron a la fantasía el poder de construir mundos poéticos y a la imaginación el de reproducir percepciones; así Novalis definirá la fantasía como "el sentido maravilloso que puede sustituir en nosotros a todos los demás sentidos", ni vinculada a la experiencia ni en contacto con los estímulos exteriores. La revuelta romántica, abanderada a la fan-

tasía, trajo consigo la posibilidad de generar formas artísticas con materiales provenientes del ámbito onírico. Benedetto Croce, interpretando la estética romántica, ha precisado del siguiente modo esta conquista de lo fantástico: "la fantasía —escribe en su *Diario de Estética*— es una peculiar facultad artística y la imaginación, por el contrario, extra-artística ya que si bien elige y combina imágenes no es capaz de darles una estructura orgánica provista de vida". Tal sobrevaloración de lo fantástico olvidándose de que se trata, en última instancia, de un fenómeno psíquico y nada más, trajo consigo la deificación del poeta, en un retorno a la mitología platonizante, tal como Albert Begin ha precisado en su estudio sobre el romanticismo (*El alma romántica y el sueño*).

20.—Un error de la psicología clásica fue despojar de autonomía a la imaginación reduciéndola a un proceso reelaborativo de datos sensoriales; a un derivado de la percepción. El extremo opuesto romántico erró por admitir la existencia de una fantasía autónoma y creativa desarraigada de toda percepción. Es indudable que la imaginación crea con autonomía pero en su fondo subyacen siempre datos de conciencia. Entre la imagen y la percepción hay una tierra neutral, apenas visitada, donde la percepción deja de ser conciencia y se confunde con fenómenos y procesos subterráneos propios de la subconsciencia: estados sinestésicos, emociones difusas, sobresaltos de la libido. Y es, precisamente, en esta zona donde parecen producirse las imágenes más vigorosas de todo creador literario. Lawrence. S. Kubie denomina a esta tierra incógnita el *preconsciente*. Sería la preconsciencia el reducto donde moran, aletargadas, las impresiones fugitivas, los impactos sensoriales que bombardean nuestro sistema perceptivo sin que la conciencia ponga atención; estímulos que no se captan pero cuya realidad

pasada se manifiesta en el sueño, en el ensueño, en el estado hipnótico, durante la enfermedad y en algunas personas a través de su capacidad para recordar los mínimos detalles de algo que pareció olvidado o muy remoto. Este caudal preconsciente comienza a atesorarse en la infancia, junto con las pautas de conducta conscientes que impone la sociedad y el conjunto de sensaciones que rodean al niño. Como se trata de impactos difusos ni son reprimidos ni producen angustia; simplemente quedan marginados.

A diferencia de Freud y sus discípulos, Kubie mantiene que la libido no reclama placer sino objetos, es decir, realidades exteriores que conformen y enriquezcan la personalidad, y este continuo fluir objetual comienza con el primer hálito de vida: alimentos, calor, sonidos, expresiones de afecto que rodean al recién nacido, así como el hambre y las sensaciones físicas desagradables. Tal es el lenguaje primario conque el mundo se comunica con el hombre; lenguaje de gestos, de sensaciones, de color, de materias, de pautas tiránicas para ajustar la conducta instintiva a la conducta social. Este proceso opera al costado del vivir, día a día, año tras año, sin entorpecer la conciencia perceptiva ni bloquearse en el subconsciente. Es una *doble percepción* de mundo, especie de ahorro subliminar de sensaciones, emociones, estímulos y de tal tesoro escondido se nutre principalmente la imaginación y *construye fantasías:* fantasía de niño, de adulto y, sobre todo, fantasía de esa personalidad hipersensible que es el artista y el creador literario. Rainer María Rilke, en sus *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* lo expresa acertadamente:

> Para escribir un solo verso es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; hace falta conocer a los animales, hay que sentir como vuelan los pájaros y saber que movimientos

> hacen las florecitas al abrirse por las mañanas. Es necesario pensar en caminos de regiones desconocidas, en encuentros inesperados, en despedidas que hacía tiempo se veían llegar; en días de infancia cuyo misterio no está aún aclarado; en enfermedades que comienzan tan singularmente, con tan profundas y graves transformaciones; en días pasados en habitaciones tranquilas y recogidas, en mañanas al borde del mar, en la mar misma, en mares, en noches de viaje que temblaban muy alto y temblaban con todas las estrellas —y no es suficiente, incluso, saber pensar en todo esto. Es necesario tener recuerdos de muchas noches de amor en las que ninguna se parece a la otra, de gritos de parturientas, y de leves, blancas, durmientes paridas que se cierran. Es necesario, aún haber estado al lado de los moribundos, haber permanecido sentado junto a los muertos —Y tampoco basta tener recuerdos. Es necesario saber olvidarlos y hay que tener la paciencia de esperar a que vuelvan. Pues los recuerdos mismos no son aún esto. Hasta que no se convierten en nosotros, sangre, mirada, gesto, cuando ya no tienen nombre y no se les distingue de nosotros mismos, hasta entonces no puede suceder que en una hora muy rara, de dentro de ellos se eleve la primera palabra de un verso.

Para entender lo anterior —tan brillantemente expresado— conviene recordar que los procesos imaginarios son, ante todo, asociaciones libres (una asociación libre es el proceso acumulativo producido por engarces de palabras o de ideas que sobrevienen sin aparente razón para ello). De estas asociaciones se nutre la creación literaria sometiéndolas a las articulaciones formales impuestas por la propia estructura del lenguaje, la tradición literaria y la necesidad de comunicación. Así, el proceso creativo, como proceso de irrupción de lo imaginario en la textura de la conciencia, provendría de esa zona denominada por Kubie, *preconsciente.* Irrupción que sigue un proceso inverso al de la memoria anclada en la conciencia invadiendo

y penetrando los estratos concienciales, agitando sus contenidos, asociándose a ellos y corporeizándose en imágenes, en palabras, en complejos asociativos. El descubrimiento de esta materia preconciencial, no muy a la vista pero si existente, con existencia firme aunque semi olvidada, permitiría al crítico y estudioso de la obra literaria operar sobre bases bien firmes para la descripción del proceso creativo. Por desgracia sólo se alcanzan intuitivas aproximaciones.

Hay, además, en este enlace entre la conciencia y el preconsciente un conjunto de datos difíciles de reducir desde el campo del psicólogo porque pertenecen a los ámbitos sociológico e histórico. Percepción e imaginación, aunque autónomas en su funcionamiento, están condicionadas histórica y socialmente. Gillo Dorfles, en *Il devenire delle arti* ha analizado esta condicionamiento. Tanto la percepción como la imaginación son diferentes, en cada sujeto, y varían de grado haciendo muy difícil la identidad de experiencias, ya que un mismo objeto, un recuerdo análogo, semejante emoción no producen idéntico juego de estímulos. No hay, pues, un campo imaginario común sino imaginaciones que confluyen más o menos circunstancialmente en el campo común. Después, hay que contar con lo que se denomina tiempo histórico propio; es decir, el conjunto de experiencias y vivencias pasadas condicionantes del presente, todas ellas límite de cada compulsión imaginaria. Finalmente, entre el sujeto que imagina y el ambiente cultural y social que le circunda se dan continuas mediaciones y enajenaciones: corrientes de imaginación características de la época, ilaciones establecidas en torno al mundo en que se vive, significaciones propias de los estímulos ambientales siempre cambiantes. Entra en juego, por tanto, un conjunto de presunciones que acompañarán a la percepción e imaginación individualizadas.

21.—Lo anterior se refiere al proceso de creación; a la puesta en marcha del caleidoscopio imaginario. Ahora: ¿qué particular estructura psicológica es la del creador literario? ¿Se corresponde con la psicología del hombre estadísticamente común? Por el contrario, ¿presenta alguna característica propia? A este respecto, la respuesta más contundente y de mayor repercusión en la crítica literaria actual ha sido —y aún es— la de Freud. Veamos su riqueza innovadora y sus limitaciones.

De acuerdo con las teorías freudianas, el creador literario (y el artista en general) es un tipo peculiar de neurótico con características también peculiares. La neurosis no es, exactamente, un trastorno total de la personalidad sino resultado de un conflicto entre los instintos y la presión volitiva del ego. Cuando las fuerzas profundas del vivir instintivo son reprimidas por fuertes prohibiciones surge un conflicto psíquico, habitualmente (para Freud) de carácter sexual, ya que nuestra sociedad está fuertemente constelizada por una moral, la cristiana, de alto rigor prohibitivo en este ámbito. De tal modo, la neurosis no consiste en un triunfo del instinto o de las zonas inconscientes de la persona sobre el ego sino de un encarcelamiento que, inevitablemente, se disimula por medio de fantasías neuróticas. Esta actitud separa al neurótico del vivir cotidiano, le hace diferente y colma de angustia por su diferencia no manejable por el ego. "El artista —escribe Freud— es originalmente un hombre que se aparta de la realidad porque no puede transigir con el imperativo que ésta implica de renunciar a la satisfacción instintiva y que luego, en la vida de la fantasía, da rienda suelta a sus deseos eróticos y ambiciones. Pero encuentra un camino por donde volver, desde este mundo fantástico, a la realidad. Con sus especiales dotes moldea sus fantasías insertándolas en una nueva clase de realidad y la gente

las justifica como valiosos reflejos de la vida real. Así, siguiendo un cierto sendero, acaba por ser realmente el héroe, el rey, el creador, el favorito que quiso ser, sin el rodeo que supone crear alteraciones en el mundo exterior". Lo que significa que el creador literario viene a ser un soñador con prestigio social que en vez de reprimir sus extrañas desviaciones psicológicas encuentra acomodo para ellas en su fantasía, les da forma y las hace públicas con beneplácito de la comunidad.

El fácil atractivo de la teoría así expuesta por Freud ha introducido en la crítica literaria un elemento de adorno, la mayor parte de las veces, llevando a buscar antecedentes familiares o anclados en la lejana infancia del escritor que permitieran fijar el momento de desviación de la libido y, por tanto, el germen de la neurosis creativa. Sin negar, en términos generales, la existencia posible de represiones y complejos (término también freudiano y de rara fortuna crítica), no es menos cierto que la obra de arte, como producto de una trabazón estructural, es algo más que resultado de una deformación psicológica. La presencia de una neurosis puede ser elemento integrador del impulso creativo, pero también lo son la salud, la enfermedad orgánica y aún otra serie de factores psicológicos no catalogables como trastornos. La creación literaria es, en última instancia, resultado de un juego de fuerzas equilibrado y el neurótico se caracteriza por su constante desequilibrio e inseguridad. Si el creador literario fuese, inevitablemente, un neurótico parece obvio que el contenido de la obra resultaría neurótico también. Y no es así. Una creación literaria bien lograda es siempre creación proporcionada, rigurosamente armónica —razón por la que nos satisface. Cuando no lo es; cuando sólo se muestra como impulso liberador de emociones, el lector siente un extraño malestar; ese malestar que producen las

confidencias no deseadas. Buena parte de la debilidad de los textos románticos se debe a esta desproporción entre el equilibrio estético y el desequilibrio psicológico. Una novela como *La confesión de un hijo del siglo* de Alfredo de Musset, producto de sus neuróticas relaciones con Jorge Sand, es reveladora de lo anterior —y por ello desazonante y de pesada lectura. Llevando a extremos máximos la ejemplificación de esta diferencia entre anormalidad psicológica y creación literaria podemos aducir ejemplos de creadores geniales a los que azotó el morbo de una enfermedad o trastorno psíquico sin que perdiesen por ello su equilibrio creador. Dostoievki fue un epiléptico y nos ha dejado en su correspondencia descripciones de sus crisis que nos permiten saber cuando estas interrumpían su trabajo gravemente, pero cuando incorpora la epilepsia a sus novelas y la describe (vg. *El Idiota*) logra objetivarla; es decir, no escribe como epiléptico sino como alguien que contempla y describe un caso de epilepsia. Flaubert padeció toda su vida trastornos neuróticos con crisis análogos a las epilépticas pero sus novelas son producto de una laboriosa operación mental y lingüística. Strindberg, maníaco compulsivo logró un teatro de rica complejidad. Podría citar numerosos ejemplos: Nerval, Baudelaire, Horacio Quiroga, Poe, Kafka, todos ellos ejemplares de rica incitación para el clínico pero escritores muy conscientes de los resultados estéticos de su obra.

No todas las neurosis son capaces de producir frutos artísticos. Lo que si resulta cierto, y esto Freud lo ha iluminado con sus análisis críticos, es que la sensibilidad del neurótico es superior a la del llamado hombre normal; es decir, el que está en un grado menos agudo de neurosis —suponiendo una tendencia neurótica en todos los humanos como algo funcional. Esta sensibilidad peculiar es bellamente descrita por Proust:

> Tolere usted que la llamen nerviosa. Usted pertenece a esa familia magnífica y lamentable que es la sal de la tierra. Todas las cosas grandes que conocemos nos vienen de los nerviosos. Son ellos, y nadie más, los que han fundado las religiones y compuestos las grandes obras. El mundo no sabrá jamás lo que les debe ni, sobre todo, lo que han sufrido ellos para dárselo. Saboreamos buena música, bellos cuadros, mil delicadezas, pero no sabemos lo que han costado a los que las inventaron, cuantos insomnios, llantos, risas, urticarias, asmas, epilepsias, y la angustia de morir que es peor que todo eso..."

Sean los que sean, en mayor o menor grado, los componentes neuróticos del escritor resulta indudable que es la parte más sana y equilibrada de su psique la que le dota del poder de concebir, organizar y elaborar su obra. El propio Freud lo reconoce así en sus ensayos acerca de Dostoievski y Leonardo da Vinci. "No corresponde a la patografía —dice en este último— explicar el valor estético de una obra. Sería feliz si pudiese remontar la creación artística a sus orígenes instintivos pero aquí es donde, precisamente, mis medios me abandonan.

Se deduce de lo anterior una conclusión: el punto de partida de la creación literaria no queda puesto en claro por el psicoanálisis freudiano pero el psicoanálisis si ilumina ciertas zonas de esta misma creación. Delimita las compulsiones y estímulos más importantes perfilándoles como materia prima sobre la que trabaja el creador; marca ciertas direcciones —en circunstancias muy precisas, obsesivas; define ciertas características de la creación literaria contemporánea en cuanto la neurosis es la forma que adoptan la mayor parte de los trastornos psíquicos de nuestra época. El principio freudiano de la sublimación o transformación de la libido en obra de arte puede ser un factor dentro del proceso creativo pero no es el acto creador en sí; cuando más, se suma a las condiciones de vida históricas y socia-

les, a la biografía familiar, a la estructura anímica del sujeto que crea, e ilumina desde su ángulo propio, la creación.

Por último, y este es un aspecto de la teoría de Freud poco examinado (con excepción del agudo análisis que efectúa Arnold Hauser en su *Introducción a la historia del arte*) las relaciones entre neurosis y creación artística y literaria están condicionadas por un tiempo histórico; son las relaciones que establece nuestro tiempo, a partir de la aparición de una ideología romántico burguesa en la sociedad occidental. Para Freud, el arte y la neurosis son formas de fracaso en la adaptación del hombre a su circunstancia —diría utilizando una conocida expresión de Ortega— y no hay creación artística sin intento de compensación por una pérdida o *capitidiminutio* en lo social. ("El hombre feliz no fantasea jamás, sólo el insatisfecho" escribe Freud en "El poeta y sus fantasías". Compensación por falta de afecto, de prestigio, de respuesta a la libido sexual ("Chaque femme avec laquelle on couche est un roman qu'on n'écrit pas", comenta Balzac). El escritor está en desacuerdo con el mundo y trata de adaptar sus aspiraciones frustradas a una realidad que le ignora y el camino que siguen tales fantasías es la obra de arte, producto de una dialéctica sin fin: aceptación y negación, creación y destrucción, reflejo y desfiguración de lo real. Neurosis y arte son, ambas, respuestas a la realidad; en el primer caso negándola y transfigurándola en el segundo. Pero en la historia de la literatura y el arte encontramos largos períodos en que la actividad creadora fue diferente: períodos de creación religiosa en los que el arte fue plegaria o interpretación cosmogónica; períodos en que fue pedagogía social; períodos en que fue artesanazgo. ¿Cómo juzgar a Homero acostado en el diván del psicoanalista? ¿Es la deífica brutalidad de Aquiles una com-

pensación y es una evasión el inacabable periplo de Odiseo? ¿Son las canciones de gesta algo más que el reconocimiento social de la existencia de una poderosa casta de señores feudales a la que debe acatamiento? ¿Qué buscó Lope de Vega con su teatro sinó un canal para desbordar sus energías vitales y un *modus vivendi* cotidiano? Una falsa perspectiva crítica, muy frecuente por cierto, es la de interpretar la obra literaria desde nuestro presente, dotándola de motivaciones y valores ajenos a su creador y al tiempo en que fue creada. ¿Vió Cervantes a su *Quijote* del modo que hoy lo vemos? ¿Acaso Shakespeare tuvo por Hamlet la morbosa preocupación contemporánea? Sólo a partir del romanticismo encontramos el tipo de poeta reducible al psicoanálisis: el romántico adquiere conciencia hipergigantizada del yo; se considera rechazado por una sociedad cada día más tecnificada y materialista; ya no pesa como consejero en la Tabla Redonda de la cultura; se recluye en esa zona profunda y misteriosa de la psique irracional y de los sueños; encuentra en su actitud de rechazo lo que el propio Freud denomina "ganancia secundaria de la enfermedad" con el correlato de pesimismo, actitudes sádico masoquistas, autocompasión. La creación literaria se convierte en un acto consolatorio y reconcilia, aunque vicariamente, con la existencia; ordena un cosmos lejano y caprichoso; nos convence de que sufrir es un tributo a pagar por ser inteligente; traza planes utópicos y descubre bellas ínsulas; es escapatoria y fin de viaje; imagina la vida y vive, a su vez. Esto es cierto y hay que contar con ello al efectuar cualquier análisis crítico de la obra literaria pero sin perder la perspectiva temporal y a sabiendas de que sólo es aplicable su diagnóstico a una zona de la literatura que tiene, cuando más, los límites cronológicos de un siglo y medio.

22.—Otra valiosa aportación al entendimiento del origen y función de lo imaginario y su trasposición a la literatura proviene de la psicología profunda elaborada por C. G. Jung y su escuela. Para Jung, la actividad psíquica no es totalmente explicable si sólo consideramos la psique en su función perceptiva o reproductiva. La psique, para Jung, *crea realidades* constantemente, es una *dynamis* independiente de su contorno y esta realidad, y a la vez función psíquica, tiene un nombre propio: *fantasía*. Jung reclama el uso de un término tan querido de los románticos aunque le dota de amplitud suficiente para englobar toda actividad del espíritu: como sentimiento y pensamiento; como intuición y percepción. Para Jung, la imagen trasunto del mundo exterior carece de importancia; no es significativa. La imagen valiosa es la producida por la fantasía indirectamente relacionada con el mundo exterior, y representa realidades íntimas que, en ciertos casos, llegan a superar la significación psicológica de la realidad "real". Las imágenes procedentes de la fantasía provienen del inconsciente, sea este personal o arcaico (es decir, peculiar al conjunto humano; a lo humano como género). El inconsciente arcaico o colectivo produce imágenes primarias o *arquetipos;* el inconsciente personal imágenes individuales. Los arquetipos colectivos son menos comunicables porque contienen material mítico y se corresponden con un *illud tempus* ahistórico (ya veremos esto, de inmediato, con mayor atención).

Toda fantasía es una proyección. En terminología psicoanalítica la proyección es el fenómeno mental capaz de imprimir a lo otro, sujeto o mundo contornante del sujeto, un determinado modo o cualidad psíquica que es, en todos los casos, un trazo de la psique del proyectante. Para Jung la proyección es tan importante como la percepción y aún más, toda percepción contiene una fuerte dosis de

proyección, de lo que deduciríamos que no hay percepciones objetivas ya que percibimos proyectando sobre el objeto nuestra predisposición subjetiva. Los datos sensoriales orientan y enriquecen al individuo con experiencias mundanas y, a la vez, le inducen al espejismo y la quimera. En este intercambio, la percepción y la proyección se modifican mutuamente. Cuando se imagina o se fantasea, siempre se proyecta.

En la actividad de la fantasía hay que distinguir un sentido manifiesto y un sentido latente. Se obtiene el primero de la visión directa de la imagen o su complejo de representaciones. Cuando las imágenes, por su irrealidad objetiva, no se hacen claras a la conciencia hay que averiguar su sentido latente por medio de la interpretación simbólica. Un sistema de símbolos está siempre relacionado con la psicología del sujeto y cierto condicionamiento cultural y lingüístico en el que está aprisionado. Digamos, para ejemplificar, que si *lo epocal* es dominado por actitudes colectivas de carácter racionalizante, el individuo se inclinará a considerar los productos de su fantasía como creaciones positivas del espíritu o como deshechos psicológicos. Si, por el contrario, predominan contenidos colectivos irracionales, los productos de la fantasía alcanzarán altitud de iluminaciones y profecías. Así, la diferencia ostensible entre el conjunto de creaciones literarias provenientes del siglo XVIII —período de La Ilustración y el racionalismo— y el de la primera mitad del siglo XIX, característicamente romántico. Y no sólo de la creación literaria sino de la ciencia y la filosofía, en el primer período ostensiblemente críticas y místicas en el segundo. Los grandes poetas alemanes románticos y los enciclopedistas franceses son el mejor ejemplo de estas diferencias entre *Naturphilosophie* y *Wissenschaftlehre.*

Jung se acerca al entendimiento de la obra literaria como psicólogo y advierte que no es posible explicar el proceso creador sino iluminarle ya que "donde comienza la verdadera vida del alma, la psicología no tiene apenas acceso". El factor creador irracional "que es precisamente en el campo del arte donde se manifiesta con mayor claridad se burla de todos los esfuerzos del raciocinio... podemos describirlo en sus manifestaciones exteriores, presumirlo, vislumbrarle pero nunca captarlo" (*Psicología y Poesía*). Considera la existencia de dos tipos de creador y creación: el *psicológico* y el *visionario*. En el primero los materiales simbólicos contenidos en la obra se refieren, principalmente, a la psique reflexiva y consciente y se mueven dentro de lo que Jung denomina "experiencias de vigilia": pasiones, destino del hombre, relaciones intersociales; es decir, el creador literario, al remontarse sobre su experiencia personal, alcanza una síntesis de la experiencia general y la convierte en producto artístico. Ejemplos de este primer tipo de creadores serían Cervantes, Balzac, Stendhal, Tolstoy y escuelas literarias como la realista-naturalista. En el segundo, los materiales simbólicos provienen, de modo principal, del inconsciente colectivo, y equivalen a "experiencias de sueño". Ejemplos de este segundo tipo creador lo serían Dante, Blake, Dostoievski, Kafka, los simbolistas y surrealistas. Por supuesto, la clasificación jungiana, como toda teorética, es una clasificación en estado puro que obliga, al ser aplicada, a reservas y modificaciones. Situar, por ejemplo, en uno de los dos grupos a novelistas como Joyce y Proust, o a poetas como Baudelaire sería difícil ya que presentan características de ambos. Es más, la mayoría de los escritores de ficción novelesca pertenecerían al primero acostándose parcialmente sobre el segundo mientras que el poeta lírico siempre pertenecería al segundo con una tendencia mayor o menor al primero.

Para Jung, los orígenes de la materia visionaria (y esto es, a mi juicio, lo más valioso de su aportación) pertenece a un extraño mundo irracional y mítico envuelto en el misterio; "una entidad extraña, de naturalaza recóndita, como surgida de los abismos de tiempos prehumanos, o de mundos subterráneos; una protovivencia ante la que la naturaleza casi sucumbe por debilidad y perplejidad... Lo que aparece en la visión es lo inconsciente colectivo, o sea la estructura peculiar de las condiciones psíquicas previas de la conciencia, transmitidas por herencia a través de generaciones, ya que según la ley fundamental filogenética la estructura psíquica tiene que ostentar necesariamente los rasgos característicos de las series de los antepasados, ni más ni menos que la estructura física". En esta situación, el creador literario pasa a ser un *hombre colectivo,* exponente y plasmador del alma inconsciente humana. Como en Jung la teoría de los arquetipos tiene gran importancia y es, principalmente, lo que le separa de Freud, procede un mayor esclarecimiento. A su vez, Jung ha sido uno de los psiquiatras que se interesó más sinceramente en analizar el proceso creador artístico y a él debemos estudios sobre Joyce, Goethe y Picasso de gran valía.

La estructura de la mente humana, según Jung, está integrada por tres capas anímicas: conciencia, inconsciente personal (freudiano) e inconsciente colectivo. El inconsciente personal que opera, de inmediato, sobre la delgada capa crítica de la conciencia, está constituido por contenidos que perdieron su intensidad para desaparecer en el olvido, o bien fueron reprimidos por la conciencia a causa de su carácter perturbador (neurótico), así como también por el conjunto de percepciones y fugitivas sensaciones que permanecen en el umbral de la conciencia —algo análogo al preconsciente de Kubie. El inconsciente colectivo lo constituye el patrimonio de posi-

bilidades representativas no individuales, sino genéricamente humanas y hasta animales que se encuentran en la profundidad, también genérica, del alma. Es una especie de actividad anímica supraindividual con un lenguaje simbólico-metafórico que al aflorar, desde sus profundidades, a la conciencia, aparece *sub aespecie aeternitatis*. Al modo como la biología demuestra la presencia en el hombre de elementos que le ponen en relación con los animales no vertebrados y aún con los protozoos, *teóricamente* es posible captar en el inconsciente colectivo no sólo la psicología del gusano sino la del ser unicelular. De hecho, el inconsciente colectivo pertenece al alba de la humanidad y recoje las experiencias psíquicas del hombre en las fronteras de lo racional. A los contenidos de este inconsciente les denomina Jung *arquetipos* (nombre que proviene del *Corpus Hermeticus* y de las *Ideae principales* de San Agustín) aunque algunos psicólogos prefieren darles el nombre de *engrammas*. El microfilm del inconsciente contiene la serie de arquetipos o engrammas que, desde milenios, han venido determinando la estructura psíquica actual y los heredamos con el cerebro. Por su intermedio tiene lugar la participación tectónica del alma en la naturaleza; son proto-imágenes que ponen de relieve la acción anímica de la tierra y sus leyes sobre el hombre.

Robert Desoille, discípulo de Jung, distingue tres zonas de imágenes ancestrales constitutivas de arquetipos: a) las que simbolizan lo personalmente vivido por el sujeto refiriendo la situación al arquetipo que la subsume: b) las que prefiguran situaciones mitológicas; c) las desprovistas de toda forma, compuestas por imágenes de luz productoras de estados estáticos (los filósofos orientales las denominan "imágenes místicas"). El arquetipo luminoso más arraigado en la mente humana es el de la *anatolia* o salida del sol, relacionado con todo ascenso o subi-

da: "todos los sentimientos de seguridad, de euforia y potencia que se dieron en los primitivos al espectáculo del diario retorno del sol y su ascensión hasta el cénit, tienen tendencia a surgir de nuevo en el civilizado a la sola sugestión de una ascensión".

23.—He aquí algunos arquetipos en evidente relación con grandes construcciones poéticas de carácter visionario. No me es posible llevar a cabo, ahora, un análisis de sus contenidos aunque bastará el resumen que efectúo para sugerir múltiples posibilidades aplicativas. De hecho, todos ellos están latiendo en el fondo de cualquier obra poética auténtica, a despecho o ignorancia del creador —y por ello son arquetipos, precisamente.

El arquetipo de la *Gran Madre* es producto de la relación biológica primigenia entre el niño y su progenitora, símbolo de fuerza y poder nutricio. Como en edades infantiles no se puede hablar de conciencia crítica, no podemos referirnos a vivencias individuales. La relación madre-hijo se da, de inmediato, en la criatura humana como una vivencia arquetípica; la madre no es la persona determinada que socialmente es, sino la Madre, el arquetipo maternal. Esto contrae grandes posibilidades significativas no sólo en el ámbito de la creación poética sino en el de la convivencia humana: la Madre Tierra, la Madre Patria, la Madre Iglesia, la Virgen Madre, las Diosas Madres, etc.

El arquetipo de la *Anatolia* o salida del sol, ya mencionado, comporta un sentimiento de seguridad muy primario —retorno de la luz, el calor, la visibilidad frente al enemigo desconocido. Cada mañana aparece el Sol-Dios-Gran Potencia afable, monta en su carro de fuego, recorre el firmamento. Al poniente lo espera el enemigo que lo devorará: dragón, ballena, monstruo. Sobreviene la contienda y al otro día el Sol renacerá para felicidad del hombre. Obsérvese que casi todas las religiones nacen del

culto al sol y la luz; también que todas las referencias psicológicas a estados felices, eufóricos, se relacionan con el amanecer, la luz, la ascensión.

El arquetipo *Lunar* como contraparte del arquetipo solar; es decir, la luna como imagen mítica del hermano-enemigo, rencoroso del sol y perjudicado por él. Aparece en la noche; asoma su faz cuando el sol está vencido, encerrado y provisionalmente enterrado. Perturba el sueño y es receptáculo de almas perdidas y muertas; durante la noche, y al amparo de su luz, regresan los difuntos y se muestran los fantasmas. Un misterio vital está, además, imbricado en el arquetipo lunar: la menstruación femenina cada cuatro lunas. También representa al loco, al enajenado (lunático) y las referencias a estados de depresión, melancolía, tristeza, abandono, se relacionan con la imagen lunar.

El arquetipo de la *Serpiente* simbolizando las fuerzas peligrosas, escondidas y movibles de la naturaleza: terremotos, temblores de tierra, tifones, etc., (el gran dragón o serpiente sobre cuyo lomo descansa el platillo terráqueo, presente en todas las mitologías del Génesis), así como lo imprevisible y astuto de la criatura humana; el poder demoníaco que combate a las fuerzas del bien.

El arquetipo del *Fuego* asociado a la producción de vida: calor, energía, sangre, espíritu, en evidente relación con la producción del fuego primitivo, prerrogativa de sujetos privilegiados; capaz de cocer alimentos, transformar minerales y metales; utilizado por el alfarero; productor de vida y muerte; vinculado al color rojo y símbolos sucedáneos: la pasión, el ardor de sentimientos y de ánimo.

Basta con los ejemplos anteriores para entender la fertilidad literaria de los arquetipos —a la vez que su fertilidad religiosa y sociológica. Podrían añadirse algunos mas: el *gigante* (que rompe, derrumba, aniquila, acompaña a las tempestades) el

*árbol que da muerte* (terror ancestral a los vegetales venenosos); el *enterrado vivo;* el *perdido en el bosque* (reminiscencia de la vida primitiva errante); el *laberinto.* Casi todas las literaturas tradicionales-populares contiene la totalidad o parte de estos arquetipos en el conjunto de sus cuentos; también los textos religiosos primitivos y su ritual acompañante. Asimismo aparecen en los sueños y en la imaginación alterada del psicópata. En suma, son los ingredientes fundamentales de toda imaginación visionaria. Tal materia primaria y colectiva nos permite entender cierto tipo de obras poéticas que están más allá de la interpretación biográfico-cultural, así como de la psique individual del creador.

24.—Jung amplía la teoría freudiana de las neurosis al considerar la creación literaria no sólo producto de vivencias personales del artista sino de trans-vivencias; de contactos con el mundo subterráneo colectivo de la especie. A su vez, para Jung, la obra ya creada *objetiva y trasciende* al artista; su esencia escapa de su origen y se convierte en expresión activa de lo humano. Podríamos hablar de una autonomía de la obra literaria que, a su vez, se subsume en el conjunto espiritual humano y le fertiliza por acumulación. "Solo aquella porción del arte que consiste en el proceso de la producción artística puede ser objeto de la psicología y no aquella otra que constituye la naturaleza propia del arte. Esta segunda parte, o sea lo que el arte es en sí mismo, nunca puede ser objeto de un estudio de naturaleza psicológica sino de una consideración artístico-estética" (*Psicología analítica y obra poética*). Podríamos ejemplificarlo así: los contenidos novelescos de *Crimen y castigo* no son la neurosis de culpa que afectaría a un Raskolnikov, sujeto humano, viviendo en la Rusia de 1865, ni aún siquiera admitiendo en Dostoievski, su creador, una neurosis de carácter análogo. Confundir un fenó-

meno enfermizo con una obra de arte es erróneo aunque ciertas determinantes psíquicas se den en ambos casos, ya que las condiciones de vida psíquica se dan lo mismo en el escritor cuando escribe que cuando vive su vida cotidiana. La creación literaria y artística está imbricada en el vivir del creador pero, a su vez, se va deshilvanando y adquiriendo autonomía al producirse; *no procede ni se deriva sino que es una nueva formación; es un complejo autónomo.* ¿Cómo se origina este complejo? Jung trata de indagar en el profundo misterio del origen. En el punto cero de la creación hay siempre un motivo que la pone en marcha —una emoción, una tensión, un impulso reprimido, un ansia capaz de provocar la actividad "de una región hasta ahora desconocida de la psique", y tal actividad se desarrolla y acrece con la absorción de asociaciones próximas. La energía necesaria para tal operación parece ser conseguida a costa de la conciencia; decrece la intensidad de intereses y actividades conscientes y el flujo inconsciente hace su aparición por medio de simbolizaciones personales o colectivas (arquetípicas).

25.—Un discípulo de Jung, Erich Neumann, ha intentado sintetizar los análisis psicológicos del maestro dispersos en sus numerosos textos. En la obra *El arte y el inconsciente creador* describe al hombre como un engendrador de símbolos e integra el psicoanálisis jungiano en la corriente filosófica de Cassirer y sus seguidores (Langer, Urban) en el estudio del lenguaje simbólico. Cassirer, iniciador de la gran aventura del pensamiento que ha incitado a la búsqueda de símbolos en el contexto de la conducta universal humana, considera al hombre como sujeto cultural, inmerso desde su prehistoria en un "universo simbólico" gracias al cual y en virtud de su gradual perfeccionamiento ha podido escapar, con mínimo riesgo, de la destrucción o empantana-

miento en formas de vida naturales análogas a las de otras especies. El mito, el lenguaje, la creencia numinosa y la creación artística fueron constituyendo, según Cassirer, la red simbólica de la experiencia humana. Una capturación de lo real en forma de imágenes precedió a la conceptualización y racionalización peculiares de una mente más avezada en su contienda con lo óntico. La metáfora fue el primer lenguaje, el mito la primer metafísica y el jeroglífico la primer conformación artística. Neumann considera al hombre —siguiendo esta misma dirección iniciada por Cassirer— como un creador de símbolos mediante los cuales constituyó su orbe psíquico-espiritual organizando una visión de la realidad que gradualmente le liberó de las fuerzas inferiores —impulsos biológicos e instintos— para ascender a un mundo cultural consciente. El orbe del espíritu se constituye mediante formas y contenidos transpersonales vertidos en símbolos arquetípicos aunque periódicamente se produce un desajuste entre la energía simbólica y los cánones culturales ya formados, con tendencia a la autoconservación y la quietud dogmática. Entonces aparece el inventor de símbolos: creador poético, artista, filósofo, profeta o fundador de pueblos capaz de mantener viva la capacidad simbólica del inconsciente colectivo; de actualizar sus arquetipos. Un gran poeta consigue reintegrar su yo consciente e individual en la mismidad arquetípica y libera con ello un impulso creador en el que son superados la tensión del yo, el sustrato colectivo y el mundo exterior dogmatizado y codificado. Y aparece la obra de arte, constitución de una imagen adecuada a la realidad primordial y, a la vez, asimilable por la conciencia. Esta obra es una síntesis y una compensación, a la vez, entre lo individual y lo arquetípico; lo consciente y lo inconsciente; el yo y la sociedad; el orden petrificado y el desorden creador; la cultura y el

cambio, todo ello a través de símbolos dotados de una peculiar forma artística y justificación, en última instancia, de ese esfuerzo, en ocasiones angustioso y compensador en otras, que significa crear una alta cumbre literaria.

26.—Examinar el estrato psicológico del escritor es adentrarse en uno de los factores constitutivos del proceso literario aunque no logre darnos una clave total satisfactoria para su total comprensión. Deducir, como lo hacen Freud y, en parte, Jung (no obstante su mayor amplitud de criterio al introducir en el sujeto creador elementos constitutivos de su condición genérica humana) de la psicología individual las únicas motivaciones del objeto estético sería olvidar que un estadio del proceso creativo no es *todo* el proceso creativo; que entre la concepción de la obra y su finalización hay estadios de otra índole y que importantes contenidos de la obra no están dados en el momento inicial ni en el acto gestatorio. Una novela, un poema, una tragedia no son documentos psicológicos exclusivamente ya que contienen una serie de materiales que su creador va incorporando a través del lenguaje y extrayéndoles tanto de sus condiciones subjetivas como del mundo objetivo y la tradición lingüístico-literaria. Esto es algo que el propio Freud reconoció en sus últimos escritos (*Moisés y la religión monoteísta.* OC. VI) al manifestar: "La fuerza creadora del artista no sigue, siempre, desgraciadamente, a su voluntad; la obra sale como puede, y se enfrenta, a menudo, con su autor como algo independiente e incluso como algo extraño". Junto con los impulsos incoercibles que provienen del inconsciente personal o colectivo; al lado de los materiales suministrados por ese receptáculo sensible que es el pre-consciente, opera la conciencia crítica del escritor persiguiendo un propósito; el uso de medios técnico-lingüísticos para su mejor logro y ciertas condiciones (económicas, de

clase, de generación, de tradición lingüística e histórica, de espíritu de la época) en las que se encuentra situado. Entre naturaleza e historia hay una constante relación dialéctica: los instintos y los complejos no se dan en estado puro sino contaminados por contactos temporales y sociales. Un análisis psicológico de la obra literaria es un análisis incompleto si no opera, sobrepasando los esquemas de conducta individual, con categorías sociológicas e históricas determinantes de muchas direcciones o compulsiones de la psique.

No obstante las irreductibles diferencias psicológicas de cada escritor, éste se comporta en las mismas circunstancias histórico-sociales con suficiente analogía y produce formas expresivas o trata materias poéticas con bastante similitud. No hay duda de que el conjunto de poetas románticos está integrado por individualidades muy diferentes sometidas a constelaciones psicológicas distintas. Hoffman, Keats, Hugo, Musset, Espronceda, Pouchkine nada tienen que ver entre sí como *tipos* ni su historial íntimo muestra paralelismos de ninguna especie; basta para darse cuenta con no ignorar lo más elemental de sus biografías. Pero su obra literaria presenta semejanzas sorprendentes; utilizan formas expresivas comunes; se ocupan de análogos temas y adoptan actitudes similares frente al pasado histórico. Son, en suma, exponentes del vasto movimiento conocido en la historia de las ideas con el nombre de Romanticismo. Un poeta es un ente mundano, está en el mundo, le presiona una situación, sufre una condición económica dada, se corresponde con el espíritu de su época. Son pues, innegables, las correferencias entre la constitución psicológica, el "status" sociológico y sus correlatos ideológicos. Características constitucionales y características objetivas, de ambiente histórico social, producen ideologías de las que se beneficia la obra literaria.

Finalmente, hay otro aspecto de la creación literaria que la psicología del escritor no puede explicar de manera satisfactoria: es la razón de lo que he denominado anteriormente *impulso creador*. La explicación de la naturaleza del talento artístico está fuera de los límites de la psicología tradicional, del psicoanálisis y de la psicología de los arquetipos. ¿Qué es la *energía* artística? ¿De donde proviene? ¿Porqué en unos individuos y no en otros? ¿Qué es *lo Bello*, última configuración de la creación artística? Difícilmente se contestan tales preguntas, ni aún con hipótesis (véase apéndice 2). Reconocemos los valores artísticos pero no el cánon de estos valores; la respuesta escapa al ámbito de la psicología como escapa, asimismo, cualquier intento de investigación relativa a las técnicas artísticas, al oficio "poético", a los medios conque el escritor opera de preferencia. Porque la técnica está influída, sobre todo, por una lógica interior, una tradición acumulativa individual y otra tradición, esta menos visible, constituida por la suma de artificios literarios con que cuenta un lenguaje a lo largo de su historia.

## V

## *ESTRATO SOCIOLOGICO*

27.—Toda creación literaria constituye un sistema individual y autónomo de experiencias y sus elementos pueden ser entendidos y valorados en virtud de si mismos, sin necesidad de una exégesis proveniente del exterior; poseen su lógica; mantienen una coherencia propia y la intrusión de la realidad exterior puede llegar a destruir su valor estético. Esto es cierto. Pero también lo es que toda creación literaria es un puente que nos devuelve a la realidad exterior a través de una interpretación, acomodación y ordenación de esta realidad; que está vinculada al espacio y al tiempo; situada en un ámbito histórico y social y, desde el momento de advenir al mundo, pierde su carácter de expresión original para convertirse en parte de una institución social: la literatura.

Lo es, en primer término, porque el proceso creador imaginario se explicita por medio del lenguaje. Ya hemos visto (*estrato lingüístico*) en que consiste el proceso diferenciador en el uso del lenguaje cuando se trata de crear un universo de discurso de índole literaria o no literaria pero uno y otro emergen de un trasfondo común: el lingüístico. Y la lengua es un producto social que contiene, acumuladas, profundas conexiones y significaciones sociales. La lengua dice lo que trata de decir su usufructuario pero también dice lo que, a lo largo de sucesivas generaciones, marcaron en ella otros dicentes. Escapar a este con-

dicionamiento es muy peligroso ya que puede convertir el lenguaje en pura inexpresividad, hacerle incomunicable. Esta es una realidad que olvidan quienes consideran la obra literaria como fenómeno aislado en la constelación de fenómenos culturales y sociales que nos rodean: toda una teoría crítica se ha levantado sobre esta presunta independencia pero —sin perjuicio de otros errores que más adelante se harán notorios— su primer equivocación consiste en dotar al lenguaje poético de una autonomía de la que carece. Detrás de cada expresión aparentemente única está la comunidad lingüística a la que el poeta pertenece, no solo vigilando sino proponiendo unos ciertos usos. El resultado de la contienda entre la autonomía escrituraria y la presión lingüística comunal es lo que produce la obra literaria y su máxima calidad parece ser lograr un equilibrio que, sin perjuicio de retener la máxima autonomía de lenguaje, no pierda contacto con los que hablan y leen la misma lengua. Un lenguaje poético unipersonal es un absurdo (algunos esquizofrénicos lo han intentado); un lenguaje mandarín, abierto tan solo a la comprensión de reducida minoría es poco factible: excelso representante de tal proyecto lo fue Stefan Mallarmé aunque al final se considerara abatido por sus dificultades. Los grandes agonistas del lenguaje no fueron nunca grandes creadores literarios si no reconocieron, a su vez, que pertenecían a un flujo lingüístico inescapable; que habían de utilizar sus canales comunes para acceder al exterior.

A su vez, toda experiencia literaria está anclada en una experiencia originaria del sujeto creador: su vida. Y el vivir, aparte de ser producto de una biología y una psicología es una función social. Se vive en sociedad, sometido a ciertas pautas de conducta; perteneciendo a una tradición irrenunciable que nos obliga; proyectado sobre un futuro colectivo del que difícilmente se escapa; cumpliendo unos deberes y, sobre todo, segregando supuestos ideológicos

que expliquen esta realidad que nos es dada, no pedida, y a la que no podemos eludir. La realidad humana es una triple realidad: biológica, psicológica y social —materia, espíritu y engranaje con algo. Y cada cual, incluyendo al poeta, al filósofo, al más enajenado *yogui* dispuesto a escapar del mundo para sumirse en la nada— está condicionado por esa triple realidad de la que solo se puede hurtar, un día, por medio de la dramática solución indefinible y turbadora que es la muerte.

Añadamos a lo anterior que toda obra literaria es una comunicación o experiencia transmitida por alguien para alguien. Se dirige a la sociedad y espera de ella un acuse de recibo. La sociedad adopta la peculiar forma de público lector, a la vez juez y testigo del acto literario. El caso del escritor sin comunicación, entregado a la pura experiencia estética de carácter catártico, es inconcebible ya que, aún en el caso no muy frecuente de la creación absolutamente inédita, el propio escritor, conforme escribe, se desdobla en un creador y un crítico objetivado, puesto fuera de la creación a la que juzga y valora.

Paralelamente, la sociedad transmite materia ideológica; racionaliza los procesos de opinión y valoración de acuerdo con sus intereses colectivos, con fines de prestigio, económicos, de poderío. La creación literaria, como toda creación cultural, es un modo de exponer, más o menos objetivamente, tales ideologías.

28.—¿Cómo definir a esa entidad humana denominada *el escritor:* poeta, novelista, ensayista, etc.? Definirla, por supuesto, desde el ángulo social ya que se ha tratado de efectuar su descripción desde el ángulo de su biografía individual y su psicología. Definirla desde el ángulo social como parte de la sociedad, testimonio de la sociedad y responsable

ante ella de una obligación que expontáneamente contrae pero ineludible, una vez contraída, a partir de la elaboración de su primera obra literaria.

No se es poeta o novelista como se es pobre o rico, burgés o proletario, español o sajón. Ningún acontecimiento exterior condiciona u obliga a serlo. Se es escritor en virtud de una condicionalidad interior cuyas premisas pertenecen a determinada veta psicológica frecuentemente denominada *vocación.* No resulta fácil definir el término dado su carácter anímico: es la *klesis* el llamado, la *vocatio* latina; contiene esa sustancia espiritual a la que se refiere Pablo de Tarsos (*Corintios* 1, 8-10): "cada uno permanezca en el estado en que fue llamado"; es la atracción que el individuo siente por una determinada forma de actividad para la que puede ser o no apto, pero que no es controlable objetivamente, escogiendo entre varias posibilidades la más auténtica y forzando, a veces, para ello la propia situación en que se está, indiferente a nuestro interior llamado; forma de vida integral que asciende desde la profundidad de la persona. De modo, pues, que escribir, crear literariamente, no es una profesión ni un *status* social; más bien se define por una actitud del espíritu. Pero, a su vez, determinada la vocación literaria se está en ella y se accede a responder ante la sociedad, ámbito dentro del cual se ejercen sus funciones.

Es difícil situar al escritor dentro de una precisa articulación social. Pertenece a esa capa de la sociedad para la que hallaron los rusos liberales decimonónicos un nombre de suerte: *intelligentzia.* El término es difícil de definir: un clérigo medieval, un ingenio barroco, el filósofo de la Ilustración y el intelectual de nuestros días fueron y son *intelligentzia* no obstante las diferencias que se aprecian entre ellos. El vocablo apareció, por primera, entre ciertos grupos minoritarios rusos a mediados del siglo XIX y su estructura semántica ha sido preci-

sada por Arnold Toymbee del siguiente modo: "una raíz latina y una idea occidental adaptadas al ruso mediante una terminación eslava". Qué entendieron los inventores del término acerca del mismo se deduce, aproximadamente, examinando lo que acotó: universitarios y publicistas amén de literatos que habiendo recibido una cultura de tipo occidental constituían cuadros antagónicos al tradicionalismo eslavo. Su procedencia social era varia: nobles, pequeños burgueses, campesinos acomodados y el vinculo que les unía no era tanto su identidad de conocimiento o funciones como una actitud común ante el orden establecido: subvertirlo. El *Oxford Dictionary* reduce lo anterior al siguiente texto: "la clase que consiste en la porción culta de un pueblo considerada como capaz de formar la opinión pública", pero tal reducción especializa y moderniza en extremo el concepto, riesgo que corren todos los traspasos lingüisticos.

De todos modos parece darse en ambas definiciones una característica común: componen la *intelligentzia* núcleos de sujetos que no son trabajadores manuales, ni propietarios, ni técnicos. Sociólogos como Manheim y Raymond Aron, historiadores como Toymbee o publicistas como Koestler han tratado el tema en busca de mayor precisión: todos coinciden en considerar *intelligentzia* a la categoría de individuos que han recibido enseñanza universitaria o aquella otra que podríamos denominar "literaria". Así, el filósofo, el crítico, el novelista o el poeta son *intelligentzia* pero también el periodista, hoy, o el guionista de radio o de cine. Manheim habla, asimismo, de una capa social *intersticiaria,* no sometida a la dialéctica de la economía. Dado que su posición en la división del trabajo o en las funciones rectoras de la sociedad no le permitieron un acceso directo a la dirección de la misma, la *intelligentzia* ha operado largo tiempo sin saber lo que era. Manheim señala certeramente que su autog-

nosis se produjo al aparecer otras clases sociales bien definidas, principalmente la proletaria. La solidez y seguridad conque el obrero se autodefine en el marxismo obligó a un esclarecimiento de otras clases sociales colocando al intelectual en la disyuntiva de definirse a su vez, bien como capa social autónoma, bien como perteneciente a otra ya articulada.

Las elementales precisiones sociológicas que anteceden tienen por objeto situar con mayor claridad al escritor, como creador de literatura, dentro de un plano de interrelaciones y responsabilidades, así como de precisar la función de lo social en el proceso creativo. Al no ser un proletario, puesto que no trabaja utilizando medios ajenos de producción, ni un propietario capitalista porque no utiliza el trabajo de otros ni posee medios propios, rentas o productos accesibles al mercado como valor de cambio; ni pertenecer a grupos sociales vinculados directamente al Estado tales como el militar, el religioso o el funcionario público, su vocación se resume en una actitud crítica de carácter operativo diferente de los demás que pueden ser adoptadas desde el seguro cimiento de una clase ya catalogada. Parece ser la de relacionar a la sociedad, como entidad, con el pensamiento que la trasciende; articular las experiencias sociales y por tanto humanas, en intemporales creaciones del espíritu.

29.—Esta función se efectúa en parte a través de articulaciones racionales del pensamiento denominadas *ideologías*. Una zona de la personalidad del creador literario está constituida, consciente o inconscientemente, por el ideólogo. El término es ambiguo, sobre todo desde que el marxismo lo convirtió en expresión de una falsa conciencia de clase o grupo social, pero debe utilizarse en su precisa significación: como creencia adoptada para dirigir el comportamiento individual o colectivo, sin que importe su

validez objetiva. Una ideología puede ser realizable o quimérica pero lo que importa es su validez como creencia; su capacidad de dirigir auténticamente los comportamientos y los valores en una situación determinada. Ideología no es solo error, falsificación o encubrimiento de algo, como propone Marx; es, también, anhelo, aspiraciones, enriquecimiento y querer. Una ausencia de ideologías conduciría al quiliasmo supra-histórico, a un mundo de valores estáticos, absolutos, de *eidolas* platónicos situado más allá de la temporalidad y la historicidad. Pero el hombre es limitado, está "historizado", tiene una concreta existencia, trata de modificarla y vive entre contradicciones; el juego dialéctico entre la ideología y la búsqueda de la verdad, entre el ser y el querer ser, entre la quietud y el proceso transformador son partes constitutivas del individuo y la sociedad. En este sentido las ideologías son, siempre, tan inevitables como necesarias y un absoluto no ideológico, sea este hegeliano o marxista, parece impensable.

La existencia de una ideología en el creador literario presenta carácteres distintos a los que ofrece en el filósofo o en el científico. La creación literaria, fenómeno primordialmente estético, no es —en principio— ni verdadera ni falsa, ni exacta o inexacta; no se rige por leyes de adecuación a la realidad o principios de experimentación y objetividad. El objeto literario (el poema, el drama) no trata de justificar o valorar algo. Simplemente es una *mostración,* algo que está ahí, cuya verdad o falsedad se rige por leyes internas de proporción, verosimilitud y armonía estéticas esforzándose por resolver sus propios problemas de construcción y estilo. Sus contenidos ideológicos no son, por ello, ni verdaderos ni falsos; simplemente son, se muestran. A veces —con mucha frecuencia— ignorados por el escritor; otras, ingenuamente trastocados (el uso malicioso de una ideología pone en peligro la configuración

estética). Aún más, puede llegar a encontrarse en oposición a lo que considera su ideología produciendo una obra en que justifique lo contrario a lo que pretendía justificar. El caso tan conocido de Balzac, ideológicamente monárquico, tradicionalista y, sin embargo el mejor descriptor e intérprete de la burguesía postnapoleónica es un buen ejemplo.

No puede hablarse de una condicionalidad ideológica en el creador literario ateniéndose, tan solo, a su situación social. Si la clase social a la que el escritor pertenece condicionara su obra, esta sólo expresaría las experiencias de dicha clase. Pero un novelista como Tolstoy, aristócrata de educación universitaria, produce un mundo novelesco inconformista y revolucionario a su modo, destinado a exaltar los valores del campesinado ruso. El predominio de clase no es total en el campo del espíritu como lo es en el económico y político. La condición personal psicológica del escritor confluye en la deformación de su ideología, bien como evasión bien como desafío. Un poeta como Baudelaire, destruído por conflictos familiares y disposiciones neuróticas, dotado de una sensibilidad enfermiza de tipo masoquista produjo una obra donde se afirma la vida sobre el sufrimiento. Puede suceder algo semejante con la pertenencia a una tradición religiosa: Unamuno, católico vasco por educación familiar y de grupo, entra en conflicto con su fe y hace de su obra un campo de combate de los postulados que más sólidamente debiera defender. Kafka, judío intelectual ignorado por la sociedad burguesa y mercantil checa, no exalta los valores éticos y religiosos hebreos sino que construye una filosofía del absurdo donde todos los valores resultan quebrantados. Podrían multiplicarse los ejemplos.

La experiencia parece mostrar que la ideología o ideologías del creador literario son de carácter *abierto* y están condicionadas por una situación, den-

tro de la sociedad, también confusa a la vez que por una peculiar disposición psicológica más compulsiva que en otros tipos sociales. Con ello se trata de caracterizar lo siguiente: una época social es una concurrencia de ideologías más o menos determinantes a las que se adscriben grupos o clases, pero el creador literario, como miembro de la *inteligentzia* se sitúa ante ellas en actitud observadora, crítica o reformista; trata de describir, justificar o modificar la sociedad a que pertenece. El logro o fracaso en este propósito no cuenta sino su actitud inicial. La "capa intersticial" a que se refiere Manheim suele moverse con ligereza y ubicuidad entre los intersticios sin acomodarse a ninguno. Le atraen tanto las ideologías tradicionales como las nuevas; se adhiere al peso de la tradición o intenta destruirla; con frecuencia no es consciente de su impulso así como no lo es del peso que soportan sus propias creaciones cuando las oprime demasiado una sociedad de cerradas ideologías. Un buen ejemplo nos ofrece la llamada literatura clásica española, producida durante el siglo XVII principalmente, dentro de un sistema cerrado y formalista de creencia religiosa. Después de Erasmo y la Reforma no aparece, en el ámbito español, ninguna pugna dogmática ni encontramos en su literatura problema alguno de creencia. Pero la "capa intersticial" constituída por poetas, novelistas y dramaturgos encontró una abertura expansiva por donde escapar a la presión religiosa; una abertura, por cierto, no consciente y quizás por ello más compensatoria: el sexo pasa a ser tema principal en la literatura y las relaciones entre hombres y mujeres se cargan de equívocos y sobreentendidos hasta construír una casuística erótica. Un experto en la lectura de comedias clásicas o novelas cortesanas barrocas españolas capta la atmósfera de angustia sexual que expresan. Parecería como si aquella sociedad sólo hubiese alentado para dar forma múltiple al verbo *gozar* (con el que

sustituye, sin clara conciencia del traspaso lingüístico, al verbo *amar*, pero como el sexo es, a su vez, tema prohibido por la iglesia, se efectúa nuevo rodeo dentro de los convencionalismos que la sociedad hipócritamente reclama: la conducta sexual más desordenada se acepta y se bendice cuando concluye en matrimonio; el amor pasión y la lubricidad sin bendición canónica son pecado. Así, la comedia clásica, después de aturdidor recorrido por los ámbitos de la aventura erótica, concluye siempre en el remanso de la Epístola. El ejemplo muestra la contienda entre escritor y sociedad y el carácter abierto y crítico conque adapta este una ideología a la creación estética sin entrar en franca pugna con la sociedad.

Esta abertura se hace mayor si tomamos en cuenta el peso de la tradición literaria que nada tiene que ver con el tradicionalismo o conservatismo de una concreta sociedad. La tradición literaria consiste en el acervo de formas estilisticas y universos de discurso que el escritor utiliza mirando hacia el pasado y cuya vitalidad y sobrevivencia son independientes de cualquier cambio social. Es lo que T. S. Eliot, en su conocido ensayo "La tradición y el talento individual", expresa al decir: "La tradición implica, en primer lugar, el sentido histórico... y el sentido histórico implica una percepción, no solo de que el pasado es pasado, sino de su presencia; el sentido histórico empuja a escribir no simplemente con su propia generación en la sangre, sino con un sentimiento de que el conjunto de la literatura desde Homero, y dentro de ella, el conjunto de la literatura de un propio país tiene una existencia simultánea y un orden simultáneo... entendiendo esto como un principio de crítica estética y no meramente histórica". La obra literaria sobrevive a los cambios sociales porque no es, exclusivamente, un producto social adscrito a las ideologías; posee su propia vida, su capacidad de desvinculación del origen social, su propia guía *inter homines*.

Separada del escritor correrá una propia aventura y una suerte propia a lo largo del tiempo —como poema, novela, tragedia, lo que sea. Y atravesará sucesivas generaciones sin preocuparse de sus preocupaciones, ni ser afectada por los problemas que la matización crítica que cada época adopte ante ella.

30.—¿Para quién se escribe? Porque el escritor, durante la elaboración de sus escrituras, tiene siempre presente a un presunto lector y este lector imaginario está condicionando en parte los contenidos de la obra y aún la forma expresiva en cuanto esta trata de conseguir una eficaz vía de comunicación. Toda obra literaria es resultado de este desdoblamiento de conciencia: yo seré otro. En términos generales parece escribirse para todo el mundo; en términos más rigurosos, para un grupo social al que se pertenece o en el que se está o para una minoría competente en asimilar el producto estético; algunos escritores aseguran que se escribe por el placer de escribir y sin pensar en el futuro e hipotético lector. Tratemos de esclarecer algunas de estas posibles actitudes:

¿Se escribe para uno mismo, especie de mítica serpiente de los alquimistas; *ouroboros* que se muerde su propia cola? Es muy dudoso pese a las afirmaciones de algunos escriturarios. Cabe pensar en un tipo de literatura confidencial en la que el escritor se desdobla convirtiéndose en virtual lector y crítico; por supuesto, hay un primer lector en quién escribe; lector y crítico que establece cierta lejanía y objetividad para conferir un primer juicio. Pero este lector fantasmal y vicario tiene funciones tempore-ras, desaparece cuando la obra ya está lograda y, a su modo, contribuye al proceso de creación aportando aprobaciones o reservas. Desechémosle después de comprobar sus funciones utilitarias. Cabe también un tipo de literatura confidencial, testimonial ante

la propia conciencia: para liberar angustias, justificar actitudes, exculpar errores, sublimar complejos —diría un psicoanalista. En este sentido podríamos mencionar los llamados *Diarios* o *Confesiones:* diarios de Samuel Peips, de Amiel, de Kafka, Virginia Wolf y Pavese, confesiones de Rousseau. Pero tales exutorios son sinceros? Cabe dudarlo, Hay dos tipos de autoconfesión: la destinada a justificarnos ante una posteridad desconocida de lectores ya previstos y la destinada al azar de cualquier lector no previsto (el amigo, la amante, la familia). Pero en ambos casos se tiene en cuenta la existencia de un jurado postrero. Los *Diarios* de Gide, por ejemplo, fueron escritos pensando en su publicación, así como los *Carnets* de Camus; carecen de otra intimidad que aquella elaborada "íntimamente" para exhibirla; son una forma circunvoluta de enfrentarse con el lector. Pero confesión privada o diario elaborado para la publicidad, ambos casos cuentan, de antemano, con una conciencia crítica que les observa de soslayo— la del propio autor desdoblado en lector. No hay, pues, autodestinatarios.

Se puede destinar la escritura a un solo lector, ajeno, único, que estimula con su previsible juicio, siendo secundaria la publicación del texto y la opinión de la "anónima minoría". En este caso, el único lector selecto ostenta las cualidades absolutas de una totalidad compleja de lectores, bien por la carga de afectividad que le une al autor, bien por las cualidades de comprensión que ostenta, bien por el secreto que trata de guardar. Buena parte de la poesía amorosa de Lope de Vega, por ejemplo, fue escrita con destino a una u otra fémina como sus únicas lectoras (eruditos y simpatizantes rompieron, gradualmente, el secreto dando a luz poemas no publicados por el poeta). La llamada literatura epistolar sólo se dirige a un destinatario aunque, más tarde, pueda ser publicada. Pero en este caso el elegido reune condiciones

de tribunal y alumnado, a la vez. Se trata de educar y hacerse admirar: así las cartas de lord Chesterfiel y de Mme. de Sevigné.

El texto literario destinado a un pequeño círculo de amigos o simpatizantes del escritor, procede a constituir, por selección, un tribunal de calidad. Quizás no haya, para cada obra literaria, más que un pequeño grupo de auténticos lectores y el resto, la indiferente comunidad, lo sea por azar o contingencia. Robert Louis Stevenson escribió en cierta ocasión: "Todo libro es, en sentido íntimo, una carta circular a los amigos de quien escribe. Solo ellos perciben su sentido; encuentran mensajes privados, afirmaciones de amor y expresiones de gratitud desparramadas para ellos por todos los rincones. El público no es más que un mecenas generoso que paga el correo". Tal posibilidad se convierte en actitud deliberada cuando el autor se identifica voluntariamente con un grupo iniciático, bien por el uso de una lengua mandarina o un conceptualismo de forma: así, la poesía de Góngora, de Stefan George o de Mallarmé. También el grupo puede aprisionar en sus mallas a un escritor obligándole a comparecer exclusivamente ante su audiencia: así Racine dramatizando para la corte de Versalles.

Hay una literatura para grupos ideológicos o de presión. En ella se hace manifiesta, a su vez, determinada ideología y sirve los intereses intelectuales o de otra índole del grupo; estimula y educa utilizando para fines no literarios un material literario: tal la literatura confesional o política. También la llamada poesía o novela "educativa", consecuentes con una dirección ética o pedagógica son literatura ideológica. Conviene no confundir la presencia de una ideología en el texto literario —presencia expontánea, no consciente o, cuando menos, subordinada a la creación estética y la ideología impuesta como *materia* literaria. Toda creación lite-

raria contiene un sustrato ideológico pero no toda está pensada al servicio de este sustrato y, en ocasiones, lo rechaza.

Se escribe para un lector desconocido, para un público indeterminado que seleccionará, sin anuencia del escritor, sus lecturas preferentes. En general tal es la ambición secreta de todo escritor: encontrarse ante este público anónimo. Podrá tener conciencia de que, por el momento, el núcleo de lectores es reducido pero aspirará, siempre, a ensanchar el ámbito de comunicación. Ejemplos de lo anterior tenemos en la obra novelesca de los folletines franceses o ingleses del siglo pasado: Dickens con sus *Pickwick Papers*, Balzac, Dumas, Sué.

Finalmente, se puede escribir para la posteridad. El escritor tiene conciencia de que será malentendido por sus contemporáneos y fía en el juicio de quienes le sucederán en el tiempo. No es caso frecuente aunque si puede darse. Stendhal parece ser un caso notorio al destinar sus obras a generaciones futuras separadas por medio siglo, y también Joyce.

De cualquier modo, se escriba para sí mismo o se escriba para la posteridad; se destine la obra a una minoría o se abra al gran público anónimo, el destino de toda creación literaria es dirigirse a *otro*. Esta presencia del lector en el proceso creativo, no menos densa por invisible, ha sido objeto de escasa atención crítica. Solo recientemente J. P. Sartre y Paul Nizin entre otros, se interesaron por entender no sólo quién es y qué es el lector sino cuáles son las relaciones entre autor y lector estableciendo una entidad nueva, en apariencia, aunque peremne en su implícito desdibujado: la del texto literario que se hace a través de la lectura; que deja de ser cuando es leído y no nace a la vida mientras no encuentra su primer lector. Como indiqué anteriormente, la existencia "física" (papel impreso, grafías, materia exterior de un libro) no implica su existencia literaria. La obra literaria es obra porque establece un

circuito de relaciones entre alguien que escribe y alguien que lee. Aún más, se rehace cada vez que es leída y la experiencia del lector es su tornasol; perfila, empobrece o enriquece sus contenidos; en ocasiones, les dota de un significado diferente. El autor sabe, con experiencia difusa, que está sometido desde el primer momento en que comienza el proceso creador, a la presión social que sus virtuales lectores significan.

31.—Este sistema de relaciones no es universal ni gratuito. Nada más erróneo que considerar asequible a la comunicación cualquier obra literaria por el hecho de serlo, de estar a la mano y a la mirada del lector. La experiencia literaria es limitada en el lector tanto como en el autor aún suponiendo en el primero un adecuado nivel de comprensión y suficiente sensibilidad estética. El perímetro de limitaciones pudiera establecerse de acuerdo a estas coordenadas:

A) Toda creación literaria pertenece, por el hecho de ser el idioma su principal sustentáculo, a una lengua determinada y el uso de este lenguaje, explayado al máximo por el autor, debe serlo, asimismo, por el lector. Lo que implica en ambos un análogo nivel lingüístico. Podríamos hablar, pues, de una *comunidad lingüística* que no consiste, tan solo, en el uso de una *praxis* idiomática apta para el entendimiento en lo cotidiano sino en el conocimiento simultáneo, a un mismo nivel, de las formas "interior" y "exterior" del lenguaje —diríamos utilizando los términos consagrados por Humboldt, o las expresiones "in fieri" y "de facto", como las titula Vossler. "La forma interior o "in fieri" —explica este último— está impregnada de un temple afectivo, emocional, sentimental que carga los términos en uso de ambiguedad y extensión más lata cuando son interpretados; se adapta con facilidad a estados de ánimo subjetivos; utiliza la metáfora con mayor fre-

cuencia; hace de la palabra, en ocasiones, un objeto de múltiple significado". La lengua es algo más que un instrumento transmisor de relaciones emprácticas; es el instrumento que da forma a todas las expresiones simbólicas y éstas, en su más elevada estilización, constituyen lo que se denomina *literatura*. Un simbolismo fértil no descansa en asociaciones verbales sino en la base intuitiva subyacente a la expresión, en las asociaciones latentes. La perfecta comunicación autor —lector solo se produce cuando ambos manejan en un mismo nivel estas claves simbólicas. Lo anterior implica, a su vez, la permanencia en análogos niveles de cultura y la existencia de diversos niveles literarios que van desde la más alta y perfilada utilización del lenguaje para revestir sutiles y matizados contenidos hasta el uso de una lengua seudoliteraria para almacenar contenidos triviales (literaturas populares y subliteratura).

Añadamos a lo anterior que al poseer cada lengua sus propias limitaciones y singularidades expresivas, los productos literarios construídos en uso de determinada simbología lingüística no coinciden con los de otra. De aquí las dificultades de toda traducción. Es posible, en ocasiones, adecuar a la lengua extraña buena parte del texto literario; en otros casos la imposibilidad es absoluta. Una novela de Dickens, de Zola o Sinclair Lewis pueden ser traducidos sin perder mucho de su carácter o desvirtuar sus contenidos. (*El Quijote* ha sido traducido a casi todas las lenguas humanas). Un poema de Góngora, Hölderlin o Paul Valery resultan casi intraducibles o, cuando más, solo nos entregan su contenido conceptual; lo mismo sucede con una obra de tan difíciles recovecos lingüísticos como *Finnegan Wake* de Jayce, cuya traducción no ha sido intentada todavía pese al interés editorial que ofrece. Esto nos lleva, de nuevo, a reconsiderar las tituladas forma interior y forma

exterior del lenguaje. No parece posible traducir la forma interior, simbólica, sin que esta pierda su esencia; cuando más se logra establecer ciertas analogías. Tampoco la forma exterior facilita su traducción cuando está vinculada excesivamente a la forma interior, fenómeno que se produce en muhos escritores que son, a la vez, creadores de lenguaje o finos artesanos. Sobre los espinosos problemas de la traducción, tan desdeñados hasta hoy por la crítica, (se considera a la traducción casi como un trabajo "manual", no literario), ha efectuado un valioso estudio Georges Mounin en *Les problémes théoriques de la traduction* siguiendo los patrones de la actual lingüística estructural para quien la eficacia de una traducción es siempre cuestionable. Ya Humboldt apuntó un hecho radical: que las lenguas expresan *cosmovisiones*, visiones de mundo irreductibles unas a otras y hoy, los etnólogos, demuestran como las comunidades lingüísticas estan encerradas en universos antropológicos cuyas fronteras son muy difíciles de franquear.

32.—Estar en una misma comunidad lingüística no significa convivir en análogo nivel de uso del lenguaje; es decir, en análogo nivel cultural. Esto significa que para dotar de sentido a la obra literaria, por parte de su lector, se necesita que este se encuentre en copermanencia dentro del mismo estrato de la vida del espíritu donde entendidos, sobreentendidos y alusiones, citas y recuerdos, referencias, matices y demás usos lingüísticos y de retórica del intelecto sean asequibles. Un error de perspectiva es considerar al escritor como escribiendo para un público general, indiscriminado. Las relaciones entre autor y lector no son tan fáciles: el escritor escribe siempre para *una parte* de la sociedad, en ocasiones muy reducida, y aún así, la zona comunicante precisa estar sintonizada en un núcleo de creencias y juicios de valor análogos (como se verá más adelante). Grandes

zonas de la sociedad ignoran la literatura no solo por incapacidad lingüística o cultural sino por incapacidad económica: el analfabeto, el semianalfabeto, el pobre, el campesino asalariado no leen; ignoran, inclusive, en qué consiste la vocación u ocupación literaria. Otra amplia zona social se nutre de subproductos literarios y productos de técnicas audiovisuales, generalmente construídos con sedimentos de lo literario convertidos en pulpa digerible pero sin calidad. Hay una tercera zona de lectores que sólo leen como profesionales: les falta tiempo o dirigen sus intereses hacia la literatura funcional. Finalmente está el tipo de lector que lee por distraerse o como ingiere una droga: durante un viaje, para dormir mejor, para ocupar una hora tediosa.

Las excepciones anteriores son tan abundantes que constituyen una regla. Podríamos añadir que la literatura opera sobre una capa reducida de lectores; es una institución social *minoritaria*. Un estudio estadístico del volumen de producción editorial, venta en librerías, reseñas críticas en periódicos y revistas, comparado con la estadística del nivel de población, venta de subproductos literarios, público de radio y televisión o revistas gráficas, produciría sorpresa y desconsuelo en más de un ingenuo poeta o emprendedor novelista que supone a su obra convertida en el ombligo del mundo. Este error de perspectiva tiene relación, aparte de con la natural vanidad humana tan anclada en el egocentrismo, con la importancia que a sí mismo —y sin sustentación para ello— se concedió el escritor romántico en el seno de la incipiente sociedad burguesa. Pero el literato fue siempre sujeto de poca importancia social: protegido por mecenas, marginado de la vida pública, degradado por la iglesia. La aparición de un libro más allá de reducido perímetro de fieles, tiene algo de parto de los montes.

Hay dos posibles modos de romper este hiato: desnivelar la obra literaria, por decisión propia,

hasta el rasero común de los no lectores actuales, o elevar la lectura literaria, gradualmente, de nivel en nivel. Ambos son modos teóricos y más o menos utópicos. Ya, durante la primera mitad del siglo pasado, los novelistas folletinistas efectuaron el primer experimento: Dumas, Sué, Montepin, Dickens. De ellos, los auténticos creadores literarios se retrajeron, en lo posible, a la edición de libros; los otros, sobrepasado cierto límite de concesiones estéticas cayeron en la literatura subproducto. Es el fenómeno que hoy se percibe en los programas de radio y televisión, subliteratura para el gran público. Y es que el hiato no proviene de la literatura en sí sino del *humus* cultural que la plurivalente mezcla social produce. ¿Habrá, alguna vez, un tipo de sociedad donde el hiato se salve? La historia, hasta hoy, parece demostrar lo contrario ya que siempre, en todo tipo de sociedades hubo círculos mandarines y círculos iletrados o despreocupados de la *littera*. En cuanto a dirigir la lectura por medio de fuerzas de presión en la vida comunitaria, tanto políticas como espirituales, no parece posible en cuanto la actividad literaria y el goce estético que esta supone son resultado de vocaciones y decisiones espontáneas fácilmente marchitadas por cualquier presión exterior.

33.—Una comunidad cultural es, siempre un círculo concéntrico dentro de un amplio sistema de círculos que, a su vez, opera con independencia de otros sistemas circulares culturales. Esto dota a la obra literaria de un significado casi esotérico fuera de su círculo operativo. Un ejemplo lo aclarará mejor.

Aún salvada parcialmente la dificultad inherente a las lejanías impuestas por cada languaje y su visión del mundo —salvada por la traducción— sucede que toda comunidad cultural implica una identidad en la tradición cultural, en los patrones educativos y en la aceptación del núcleo de maestros y guías espirituales del pensamiento. Así, el sistema

de referencias familiares culturales de un país o varios países poseedores de lengua común, se amortigua y gradualmente desaparece al contacto con el lector perteneciente a otra lengua y otras culturas. Es un alejamiento gradual, repito: para el escritor y lector francés las obras de Villon, Montaigne, Pascal; los personajes trágicos de Racine y Corneille, la poética de Boileau, el "marivaudage", Baudelaire, Proust y Valery constituyen claros sistemas referenciales de más costosa compenetración para el lector de lengua española a quien La Celestina, la novela picaresca, Cervantes, los hidalgos del Buscón o el Lazarillo, el mito de don Juan, Lope, Calderón y su concepto del honor, la mística, Unamuno, Machado, Rubén Darío o Borges son sistemas referenciales. Ahora bien, unos y otros, a los que se suman —por ejemplo— Chaucer, Shakespeare, Goethe y el *Sturm und Drang*, Dante, Boccacio, Ibsen, Strindberg, Tomas Mann, Faulkner, Melville, (cito al azar), constituyen el sistema de referencia común de la cultura de Ocidente, mucho más amplia cuando accede hasta sus orígenes: Homero, trágicos griegos, filosofía platónico aristotélica, la Biblia, los Evangelios. O suma sus pensadores comunes: Descartes, Kant, Hegel, Marx, Freud. O sus grandes mitos: el hombre faústico, el caballero andante, el Hamlet dubitativo, etc. He aquí la extensión dilatada al máximo del círculo cultural occidental cuya única relación con otros círculos culturales es, no concéntrica sino tangencial por algunos puntos y estos de problemática identificación. ¿Cuáles serán, en el caso de contactos con la comunidad cultural hindú, las identificaciones tangenciales con los Himnos Védicos, la doctrina de los Upanishads, Buda, el Jinismo, el Ramayana, Samkara, Código de Manu, Bhagavad Gita, Tagore, Gandhi? ¿O con el Zen, el Haiku, el teatro Noh japoneses? ¿O la opera china, Confucio, el Tao Te King?

Entre núcleos culturales excéntricos pueden tenderse puentes impregnándose así de mutuas influen-

cias, o bien producirse algunas simbiosis culturales que dotarán de originalidad a ciertas obras literarias. Así sucedió con la cultura árabe y la cristiana medieval románica. La poesía provenzal, el Arcipreste de Hita, el *Inferno* de Dante son ejemplos de ello, así como *El collar de la Paloma* de Ibn Hazan o los *zejeles* de Ibn Guzmán, ambos poetas árabes del Al-Andalus español. Un sorprendente ejemplo de tal ambivalencia lo hallamos en la literatura rusa, tan familiar y a la vez de tan difícil total comprensión para el occidental no eslavo. Entender *todo* Dostoievski es una tarea espinosa: hay en él una ontología y una psicología que nos rebasa por su extrañeza. Bizancio y los Kanes mongoles introdujeron fuerzas culturales en la Rusia eslava y varega durante siglos: el *Raskol* y otros reformadores religiosos se opusieron al occidentalismo de Pedro el Grande y ambos hermanos enemigos sentaron, al curso de la contienda, corrientes ideológicas que, más adelante, se percibirían en Pouchkine, Gogol, el mencionado Dostoievski, Tolstoy; en la peculiaridad del pensamiento posthegeliano de Herzen o Bakunin; en filósofos como Soloviev y Chestov o en revolucionarios de origen marxista como Lenín.

34.—A las comunidades lingüística y cultural se añade aún otra que perfila y restringe, a su vez, la comunicación autor-lector. Podríamos denominarla comunidad de creencias y juicios de valor; funciona dentro de la comunidad cultural y la subdivide en ámbitos refractarios a la comunicación. No es lo mismo escribir para un marxista que para un católico. Para quienes disfrutan con las novelas de Cholojov, los poemas de T. S. Eliot o de Claudel son "reaccionarios" y "confesionales", lo que amengua parasitariamente su valor literario, y viceversa. Un caso como el de Boris Pasternak fue bien revelador ya que el juicio sobre su *Doctor Jivago*, sometido a una urdidumbre de opiniones polémicas no litera-

rias, influyó en más de un lector al efectuar la lectura. No es lo mismo un ámbito burgués liberal que un ámbito popular, fluído y revolucionario: en el primero, la lectura de Proust deleita y se estima; en el segundo aburre y se desprecia. El caso de escritores sometidos a presiones públicas por causa de su acceso a unas u otras ideologías o que voluntariamente repudiaron una vieja creencia influye en el lector ganándole o perdiéndole, y con ello reduciendo su influencia y hasta su comprensión en grandes grupos para lograrla en otros. El caso de Zola al comprometerse en el "affaire" Dreyfus convirtió al naturalismo en algo políticamente indeseable a más de obsceno y sus novelas se leyeron con severos prejuicios. Algo análogo sucede con el mensaje de "gratuidad" de Gide, el panxesualismo de Lawrence, las novelas existencialistas de Sartre o las desgarradas autobiografías literarias de Henry Miller.

Significa lo anterior que hay en cada lector un trasfondo de valores y creencias difícil de sobrepasar cuando de establecer un juicio objetivo se trata. La obra literaria es un producto de lenguaje y una creación predominante estética pero no es menos cierto que se proyecta sobre la sociedad después de haber formado un halo valorativo, de modo que su vinculación ideológica con ella es inevitable. Sin caer en excesos cabe afirmar que no hay lector capáz de despreocuparse y leer sin perjuicios una obra literaria ya que siempre busca su trasfondo ideológico y los reflejos convergentes o divergentes que se producen al contacto con la propia ideología. Se pueden admirar la calidad de la obra de arte y sus logros estéticos pero siempre queda una cierta zona oscura, de incomprensión sino de malevolencia, por haber introducido en la obra ciertos elementos a los que se reputa erróneos, peligrosos u hostiles para el propio sistema de creencias. Esto, en el caso más afortunado ya que, en el otro extremo, se puede

dar una total incomprensión y falta de disfrute estético por anticiparse a un primer plano los juicios de valor éticos, políticos, etc.

Esto obliga a considerar hasta que punto una fuerte presión ideológica de cualquier índole perjudica la creación literaria. Hay diversos ejemplos que lo comprueban: el período de la influencia religiosa puritana sobre las primeras agrupaciones de fundadores de los Estados Unidos retrasó en cien años la aparición de una literatura que llegaba beneficiada por el conocimiento de los grandes clásicos ingleses; durante los años de dominio nazi en Alemania la literatura sufrió una caída vertical en el vacío ya que fue aplicada a propagar las virtudes de un régimen presunto director del mundo; algo análogo sucedió en Rusia durante el período staliniano y, en menor medida, durante los años subsiguientes a la guerra civil española cuando trataron de dirigir los organismos gubernamentales una literatura de resentimiento hacia el vencido y la conjunta exaltación de un imaginario Imperio.

Una ideología no está calificada para convertirse en estética o epistemología crítica. No está en condiciones de opinar acerca de cualidades intrínsecas a la creación literaria ni concede imaginación, gusto y sensibilidad para optar entre una novela buena o mediocre, un poema o una copla de propaganda. Inclusive no está en condiciones de juzgar entre dos obras ideológicamente irreprochables cuando una es superior a la otra por sus valores estéticos. Lo más que puede alcanzar una ideología es a entender los contenidos ideológicos de la obra en su relación con la sociedad. Tampoco puede brindar fórmulas estéticas ni siquiera temas para su desarrollo estético. Producirá, de hacerlo así, una literatura subsidiaria, una subliteratura o literatura de propaganda: periodismo novelado, folletos educativos, etc. La gran literatura es, sobre todo, receptáculo de experiencias humanas que, si bien se recortan en una zona histó-

rico-social para temporalizarse —en cuanto la obra literaria es siempre, diríamos utilizando una expresión grata a Antonio Machado, "palabra en el tiempo"— transcienden dicha temporalidad y se convierte en experiencias aplicables a todos los tiempos. Edipo es rey de Tebas y Sófocles recorta su trágico *ananké* dentro de las formas arcaicas de vida de una *polis* griega, pero Edipo es, asimismo, mito literario y se proyecta a través de Corneille, Voltaire y Freud para llegar hasta nuestros días destemporalizado. Siempre que se ha tratado de construir reglas o diagramas ideológicos que sirvan de pauta al escritor, la creación literaria padeció anquilosis, tanto si las reglas fueron formalistas o si afectaron al contenido de la obra. La estética clásica derivada de Aristóteles y Horacio entorpeció la espontaneidad creativa en los neoclásicos y fue necesario el violento brote romántico para arrinconarla. Algo análogo sucedió recientemente con la estética de los "ingenieros del espíritu" característica de la literatura rusa entre los años 30 y 50, aproximadamente. No está comprobado, al curso de las historias literarias nacionales, que los períodos de mayor presión ideológica sean los más fértiles en producción literaria. Por el contrario, parece como si las obras más valiosas y representativas de una comunidad lingüístico-cultural se dieran en períodos de mayor estabilidad social, cuando los choques ideológicos son menores o están amortiguados. Durante las conmociones revolucionarias el escritor permanece sumergido, por regla general, en el juego de fuerzas u obligado a otras tareas más perentorias y elementales. Cuando Dante escribió su *Divina Comedia* la Iglesia católica era poderosa dentro de un imperio espiritual entablillado y sostenido por la teología escolástica y trece siglos antes, Virgilio había escrito su *Eneida* en el momento cenital del Imperio Romano. La España imperial era fuerte aún cuando Cervantes escribió *Don Quijote*. Por el contrario, los años de transformación política

y social que produjo la revolución francesa solo dieron como literatura la oratoria dantoniana, el periodismo y la poesía política de André Chenier; los años subsiguientes a la revolución rusa, después del rápido agotamiento de Block y Maiakovski y el predominio de los *prolecult*, se caracterizaron por la escasa valía de sus textos literarios. España difícilmente se ha recuperado del enorme vacío en que se hundió después de su guerra civil. La prueba en contrario se da cuando apreciamos que Balzac, Stendhal y Flaubert en Francia, Galdós y Alas en España, Dickens y Tackeray en Inglaterra, Dostoievski, Goncharov y Tolstoy en Rusia e Ibsen y Strindberg en tierras escandinavas no fueron frutos revolucionarios y su riqueza ideológica fue producto, no de presiones exteriores, sino de conflictos íntimos capaces de aflorar precisamente porque no eran maltratados por una pronta y artificial germinación. A veces, de estos conflictos no tiene clara conciencia le escritor: así Balzac, exponente máximo del proceso ascensional de la burguesía francesa cuando creyó estar ensalzando las potencias monarquico tradicionales; así Flaubert, crítico de una burguesía de la que formaba parte como sujeto de una tradición familiar; así Dostoievski, defensor de la tradición eslavófila y, a la vez, demoledor de las estructuras ideológicas de esta misma tradición al crear personajes nihilistas como Raskolnikov, Stavroguine y Kirillov; así Proust cuyo cerrado mundo de Guermantes ofrece un ejemplo de la esterilidad a que la aristocracia quedó definitivamente condenada después de la primera guerra mundial.

## VI

## *ESTRATO AXIOLOGICO*

35.—En conexión con la presencia de ideologías en la obra literaria se da la utilización, por parte del escritor, de una simultánea axiología o conjunción de valores. Entiéndase lo anterior: no me refiero a que el escritor organice teóricamente un conjunto de preferencias axiológicas que partiendo de determinada concepción del mundo le lleve a articular sus orbes imaginarios sobre una determinada moral, o formas de conducta, o direcciones para la acción espiritual. El escritor no es un filósofo, *in partibus infidelium* o un profesor de filosofía, pero la adecuada articulación estética de sus imaginaciones psicológicamente condicionadas, de su experiencia humana personal y de su situación histórica, produce una valoración que trasciende la obra literaria para ofrecerse como experiencia de mundo ante el lector. Toda obra literaria *testimonia* e *induce;* obliga al lector a tomar partido en simpatía o repelencia con el enjuiciamiento de mundo que supone, y esto aún en casos tan aparentemente alejados del testimonio como en el poema lírico, producto de vivencias muy unipersonales. Una vez establecido y aceptado lo anterior parece oportuno aclarar importantes diferencias entre el filósofo y el literato, sobre todo porque en la actualidad hay una tendencia a confundirlos, o cuando menos, a utilizar la obra literaria como instrumento epistemológico para filosofar.

J. D. García Bacca en su *Introducción literaria a la filosofía* describe las posibles conexiones entre ambos ámbitos del pensamiento imaginario: "Cada una, filosofía y literatura, es interpretación en palabras del mismo universo real, cada una a su manera, original y perfecta, algo así como agua en río y agua en nube... preferir uno a otro estado: estado literario o estado filosófico del universo es cuestión del tipo de instalación del hombre en el mundo, o depende del proyecto existencial de cada uno —individuo, colectividad, época".

Este es el dato inmediato: sólo hay una realidad mundana en cuyo ámbito vivimos y pensamos; realidad que nos circunvala y nos trasciende, temporal y espacialmente. Ante ella, como objeto de reflexión, sólo caben dos opciones, describirla o pensarla, con el fin de alcanzar su esclarecimiento, (lo que no significa que se alcance; solo importa el intento). El filósofo opera con el intelecto; construye esquemás interpretativos; reduce la experiencia a estructuras abstractas y desindividualizadas. El poeta o el novelista operan con sus directas vivencias; reconstruyen realidades; arman estructuras concretas y muy individuales. Pero en uno y otro, el instrumento común e incanjeable es la palabra, el lenguaje. El filósofo le utiliza conceptualmente y el poeta, simbólicamente; el primero busca en la palabra su máxima neutralidad abstracta; el segundo, su máxima ambigüedad concreta. Pero en uno y otro caso la experiencia de mundo que ha de convertirse en una metafísica o una ontología, así como en una novela o un poema, es una experiencia *imaginaria* irreductible a realidades. Husserl no construyó sus *Ideas para la fenomenología* como se construye un artefacto automovilístico (por entonces comenzaban estos a invadir las calles de las ciudades) ni Tomas Mann su *Doktor Faustus* como una máquina electrónica (también, por entonces, tales objetos para-humanos comenzaban su amenazadora

reproducción). Ambos, filósofo y novelista realizaron una análoga operación intelectual consistente en parcelar imaginariamente un mundo especulativo y enfrentarle a la totalidad mundana con el propósito de hacer inteligible una de sus parcelas. Por supuesto, tanto Husserl como Mann estaban situados históricamente; contaban con una psicología propia e intransferible; les condicionaba un "status" social, pero intentaron trascenderlo para alcanzar con sus obras respectivas una altitud metafísica. Convertir la experiencia personal y mundana en universales abstractos es hacer filosofía y la teoría que de tal operación se desprende alcanzará un sentido esencial, intemporal y objetivo. Convertir las mismas experiencias en un *hic et nunc* del que se traduzca lo universal, lo subjetivo e histórico es hacer literatura.

No es imposible que se produzca una conjunción filósofo-poeta, pero si excepcional. Cuando Platón describe la dialéctica que conduce a la Idea, poetiza con frecuencia: habla del río Aliso, de las higueras, las chicharras, la canícula; o bien describe la celda de Sócrates, o imagina una caverna oscura ocupada por sombras como linterna mágica. Pascal poetiza en sus *Penseés*, Nietzche en su *Zaratustra*, Kierkegaard en su *Diario de un seductor*. Pero esto no es frecuente, y su propio carácter de excepción confirma la dicotomía. Y es que son diferentes y antagónicas la operación intelectual y el uso poético del lenguaje; el filósofo conceptualiza y metaforiza el poeta. Recuérdese todo lo dicho al respecto en el capítulo destinado a examinar el estrato estético de la obra literaria.

36.—Hay una tendencia actual a enmaridar la novela con la filosofía, (este tipo concubinario de matrimonio siempre ha existido, aunque en forma no reconocida) en la llamada novela metafísica (Sartre, Simone de Beauvoir y sus discípulos).

Beauvoir, en su ensayo titulado "Literatura y metafísica" expone los motivos de tal propósito: la novela —resume— no debe ilustrar un sistema de metafísica o una ontología sino vivir previamente la aventura de este sistema en singulares espacios experimentales tal como, durante el período de la gran novela decimonónica, se llevaron a cabo simultáneamente una psicología teórica y una experiencia literaria con dimensiones psicológicas. De modo análogo se debe operar con la relación metafísica —novela. Hay dos maneras de captar la realidad metafísica y hacerla explícita, por medio de un sistema intemporal y objetivo o a través de la historicidad y subjetividad de una experiencia. Cuánto más vivamente subraya el filósofo el papel y valor de la subjetividad, tanto más será conducido a describir la experiencia metafísica bajo su forma singular y temporal... no se trata de que el escritor explote en un plano literario verdades previamente establecidas en el plano filosófico sino de manifestar un aspecto de la experiencia metafísica que no se puede manifestar de otro modo". La teoría así explicitada requiere pasar al estado de hecho y lo cierto es que ni Sartre ni Beauvoir han logrado conseguir novelas independientes de su patrón ontológico. Sartre se vio obligado a abandonar el laberinto sin salida de *Los Caminos de la libertad* cuyo último volumen no fue nunca escrito; las novelas de Simone de Beauvoir muestran claramente su esqueleto conceptual; algo semejante sucede con las novelas de Miguel de Unamuno, quién también se propuso, a su modo, articular estéticamente sus experiencias metafísicas. Del horno literario de "Les Temps Modernes" no ha salido ningún novelista valioso.

Se da también el punto de vista contrario: extraer de una filosofía una poética. Unamuno lo ha patrocinado con exagerada vehemencia al afirmar que "discurrir por metáforas es uno de los más

naturales y expontáneos, a la vez que de los más filosóficos modos de discurrir. Los que se creen más libres de ellas andan enredados entre sus mallas (ya que) las más de las palabras son metáforas comprimidas a presión de siglos". (*La filosofía española*). Para Unamuno la filosofía es un enlazar dialéctico de pensamientos que explique todo lo existente; "algo más cerca de la poética que de la lógica" y "sólo sabiendo cómo se han formado en los pueblos los nombres de los conceptos llegaremos a descubrir su realidad extensa porque, ¿qué otra cosa puede ser su extensa realidad sino la causa que ha producido en nosotros esos conceptos? La filosofía se reduce a la ciencia de la generación de las ideas, a la Ideogonía, y la Ideogonía que quiera tener valor objetivo, a la ciencia de la generación de los nombres, de los conceptos socializados, a la onomatogonía o lingüística honda" ya que "llevamos las ideas encerradas en nombres" (*La selección de los Fulanez*). En este intento de disolución o dilución de la filosofía no ya en una poética sinó en una metasemántica, Unamuno llega a establecer que un sistema filosófico, *"si se prescinde de lo que tiene de poema* (el subrayado es mío), no es más que un desarrollo puramente verbal; lo más de la metafísica no es sinó metalógica, tomando lógica en el sentido que se deriva de *logos,* palabra". Suele ser un concierto de etimologías y cabe sostener la existencia de tantas filosofías como idiomas: "si hay una filosofía alemana no es más que la filosofía del idioma alemán y así con las demás. La lengua francesa es la que explica a Descartes... Cada pueblo ha ido asentando en su lenguaje su concepción abstracta del mundo y de la vida, y en la extensión y comprensión que da a cada vocablo va implícita su filosofía. El filósofo no hace sino sacar del lenguaje lo que el pueblo ha metido en él durante siglos" (*Plenitud de Plenitudes*). Desde otra perspectiva, aunque

coincidente en esta negación de la autonomía filosófica —o cuando menos, de su necesidad autónoma— subsumiéndola también en una metasemántica, Paul Valery ha escrito: "Si a la filosofía le restan las cosas vagas y las cosas refutadas, se reduce ahora a cinco o seis problemas precisos en apariencia, indeterminables en el fondo, negables a voluntad, siempre reducidos a querellas lingüísticas y cuya solución depende de la manera de escribirlos. El interés de esos trabajos no reside en las conclusiones sino en la delicadeza del instrumento lógico y psicológico cada vez más sutil que ellos exigen que se emplee" (*Varieté* II).

Es análogo, a su modo, el propósito que persigue una dirección filosófica contemporánea —el positivismo lógico, para cuyos partícipes el filósofo metafísico es un genial palabrero, un fablistán o parabolano que se niega a reconocer su identidad con el poeta, el místico o el sociólogo— según los casos. Ludwig Wittgenstein, brillante y paradójico representativo de esta corriente crítica ha negado las llamadas "ideas generales" filosóficas por impensables y, por tanto, no enunciables. "Aquello de lo que no se puede hablar hay que silenciarlo" (*Tractatus*, 7). La actividad pensante, en forma de actividad problemática de la conciencia, es una tentación y falsificación de la vida ya que cualquier enunciado es, a la vez, un sí, un no y un no sé; en suma "un fantasma verbal". Para Wittgenstein los problemas filosóficos no son más que artificios lingüísticos, palabras, ambiguas construcciones verbales tras las que se parapeta el intelecto como si fuesen realidades. Implícitamente Wittgenstein considera a la metafísica tradicional como un juego poético y considera que la única posibilidad con que cuenta el filósofo para emanciparse de este dominio de la ambigüedad donde el ontólogo, el poeta, el historiador y el psicólogo —es decir, todos los miembros de la masonería del espíritu— se encuentran reunidos,

consistiría en dedicarse a un implacable análisis del lenguaje, de sus desviaciones, implicaciones y trampas con lo que los sedicentes problemas filosóficos serían no resueltos sino "disueltos".

37.—Parece lo más plausible situarse en un punto equidistante entre los dos anteriores: ni el creador literario tiene porqué convalidar su mundo poético amparándose en una doctrina filosófica, ni el filósofo tiene porqué considerarse un terapeuta del lenguaje. Si es cierto que ambos se nutren de un fondo común de experiencias mundanas y utilizan un común instrumental: el lenguaje, no lo es menos que los caminos utilizados se separan, precisamente, en el uso que ambos hacen del símbolo lingüístico. La simbolización es anterior a la significación y el signo opera en un nivel de sentido previo a cualquier razonamiento; es, de por sí *metafísico* y *poético;* en uno de sus límites indescifrable e indescriptible y en el otro, traducible al *logos.* El símbolo convertido en lenguaje ostenta ambas características, Jano de dúplice rostro ambiguo, y el filósofo le contempla por una faz y por la otra el poeta. Filosofar y poetizar es buscarle sus significados. Su verdad invade los campos de la teología, la metafísica, la literatura, los usos sociales. Veamos un ejemplo: palabra tan cargada de contenido simbólico como *padre* es clave múltiple para entender significados de muy variada condición. Padre es un hecho biológico (generador de algo), un hecho social (autoridad), un hecho metafísico (Dios), un hecho económico (patrimonio familiar), un hecho psicológico (objeto de admiración o de rechazo); otras significaciones subsidiarias se suman a su gravidez significativa: potencia, fuerza, enlace de generaciones, etc. No se trata de analogías de lenguaje sino de algo más profundo. En el símbolo *padre* como progenitor, jefe de familia o grupo social, creador o autoridad la imagen es indescom-

ponible y turbadora; no se es hombre-padre por superposición sinó *hombrepadre,* ni padre-jefe sinó *padrejefe.* El significado total simbólico no se traspasa a la palabra. Otro ejemplo: *fuente* como agua que brota, don, abundancia, ojo que refleja la luz, origen de algo y de todo. La *madre* es genitora, Diosa Madre, Las Madres (en un sentido cósmico, órfico, goethiano), principio de vida. Y así, toda conceptualización o metaforización contiene, en su entraña, un símbolo inicial. La multiplicidad de significados de un símbolo es algo más que una polisemia, o una connotación, o un sentido figurado ya que estas son articulaciones racionales del lenguaje. El filósofo y el poeta (como el sociólogo o el historiador) recorren distintas rutas tratando de encontrar *el origen;* ni se excluyen ni se estorban pero tampoco deben confundirse. En ocasiones, símbolo y sentido se neutralizan a causa de su rivalidad pero cualquiera que sea la situación teórica —filósofo que reflexiona, poeta que intuye— el símbolo ostentará la primacía. Hay una dimensión simbólica de la realidad que trata de ser captada constantemente por el lenguaje, pero el campo simbólico es tan amplio que trasparece en cualquier otro campo: semántico, semiológico, social, político o religioso.

38.—Se ha dicho que la obra literaria produce una *valoración,* como experiencia de mundo, ante el lector. Y ¿qué es un *valor?* La discusión filosófica en torno a los valores no ha concluido todavía; es difícil llegar a un acuerdo unánime acerca del significado del conjunto de preferencias o selecciones que componen una estimativa mundana. Lo que cada cual escoje como bueno, como bello, como útil —o negativamente como malo, como feo, como pernicioso, ¿son valores o antivalores universales? ¿Hay, dentro de la universalidad o relatividad de los valores, una jerarquía? No interesa examinar la polémica filosófica ya iniciada por los estoicos,

introductores del término en el dominio de la ética, al denominar valores a las selecciones morales ni tampoco aceptar su absolutismo o relatividad. El poeta o el novelista, cuando organizan su orbe estético, ya están operando con valores; con *sus valores*. Y tales valores provienen de una ideología, una creencia, una instintiva actitud de conducta ante lo humano muchas veces indiscernible en sus orígenes. Puede, como los neokantianos, estimar que lo bueno, lo bello y lo placentero son valores objetivos; puede, como Scheler, considerar como valores a todos los derivados de las funciones de gozar y sufrir, de la salud o la enfermedad, del goce estético o cognoscitivo, de la experiencia religiosa. Puede negar la tabla de valores tradicionales para introducir la tabla nietzscheana, vitalista y anticristana. O puede considerar a sus valores como experiencias tan personales y relativas como para no significar apenas otra cosa que la reacción de sus propios estímulos. También puede aceptar la tabla de valores como un obsequio de Dios al hombre; como una convención; como un producto esporádico del devenir histórico. También puede decidirse entre considerar el valor como una preferencia o como un ideal o una guía para la acción. Lo que parece importante subrayar es que, en cualquier circunstancia, y examinada desde cualquier ángulo, toda obra literaria es una propuesta de valores, no explícita sino implícitamente dada.

Cuando el anónimo poeta autor del *Cantar de Mio Cid* traza la línea interior de conducta de su héroe está valorando a un sujeto y una sociedad, la nobiliaria medieval castellana, a la vez que traza los *deber ser* de tal sociedad, propuestos a la estimativa del auditorio. Y valores hay en las socarronas descripciones que da el Arcipreste de Hita del amor burgués citadino. Y en el mundo de las Señorías y Calandrinos de Boccaccio. En el teatro clásico espa-

ñol hay, implícita, una tabla de valores de la que apenas si tienen conciencia los dramaturgos —son valores colectivos; usos sociales. En Balzac se nos ofrece, desnudo y cínico, el valor —dinero (valor muy arraigado en la conciencia humana, pero negado por los filósofos con un pudor incomprensible). El "tiempo de los asesinos" de Rimbaud es un juicio de valor, como lo son las especulaciones eróticas de Emma Bovary encerrada en la mediocridad campesina de Yonville l'Abbaye. No es necesario ejemplificar lo que para todo lector es obvia presencia: toda creación literaria valora mundo; somete a una prueba de aceptación o rechazo; trata de influir sobre los lectores. En tal sentido el creador literario es un moralista tácito y la experiencia estética se vincula, por modo original, a un tipo de experiencia educativa y catártica.

39.—De lo anterior se deducen algunas consideraciones metodológicas que el crítico literario deberá tener en cuenta al moverse por terreno tan resbaladizo como el de las relaciones entre filosofía y literatura.

Es obvio que toda situación histórica en la que se está y toda estancia en una sociedad, a su vez, históricamente condicionada, tienden a imponer al escritor una ideología y una axiología. Pero esta imposición inevitable no le obliga a elaborar sistemas. La obra literaria *intuye* la constelación de influencias y le da forma estética —o mejor expresado— la introduce en su orbe estético a modo de vivencias o imágenes de mundo. Una novela, un drama o un poema no son *formas filosóficas* ni un conjunto de ideas filosóficas articuladas en una ficción. Son *formas estéticas* promovidas por sus propios fines, y si el análisis de las mismas produce un esquema ideológico o axiológico se debe al hecho de que el novelista o el poeta son entes mundanos, están en el mundo, no escapan a su influencia y

trasmiten a la obra literaria lo que hay en ellos de mundanidad. En todo creador literario se da lo que podríamos denominar —con acento literario, asimismo— un patetismo metafísico, pero no encontraremos una metafísica sistemática. Al contrario, el propósito de sistematizar esta atmósfera patética puede producir, como resultado, un conjunto de magras ideas y abundantes lugares comunes.

Es una tendencia hoy frecuente la investigación del contenido filosófico en la obra literaria. Pues lo hay, por supuesto, cabe encontrarlo, pero el vehículo para su búsqueda suele ser inadecuado por utilizar para ello las técnicas del filósofo. Infinitas variaciones se han escrito para dar forma tomista-escolástica al pensamiento de Dante convirtiendo en prolijo y, a veces, confuso el texto de la *Divina Comedia* (entiéndase: prolijo y confuso para quien lo indaga como filósofo). El propio poeta, en una carta a Can Grande della Escala explicó que "la filosofía de la *Comedia* era la moral práctica o ética y su objetivo arrancar a aquellos que viven esta vida en situación de miseria, de la tribulación en que se encuentran y conducirles a un estado de dicha". Pero la ruta larga y sembrada de obstáculos que va desde el bosque oscuro del primer canto del *Inferno* hasta la Pura Luz del Empíreo, en el último canto del *Paradiso* es algo más que la ruta que conduce del dolor a la dicha; de la oscuridad humana a la luz divina. Es poesía, bella forma verbal, riqueza semántica, plenitud simbólica, intuición de mundo, apertura a horizontes de belleza. Parece no haber dudas acerca del tomismo practicante de Dante pero la *Divina Comedia* no es un texto tomista ni sirve para conocer la escolástica mejor que cualquier oscuro tratado de época. Las ridículas averiguaciones efectuadas para encontrar en el *Quijote* una filosofía cervantina son suficientes para desanimar a cualquier exégeta, y no obstante, Cer-

vantes introdujo en su obra una axiología de la que tiene conciencia inmediata el lector cuando contrapone la triple tabla de valores sustentados por el hidalgo, el escudero y las gentes de varia condición que les rodean. En *Moby Dick* de Melville hay trascendentalismo y concebir a Satán encarnado en una ballena tiene antecedentes bíblicos, así como en el sermón del padre Mapple se esconden filosóficas alegorías (el barco-mundo, la indiferencia del pescador y el naufragio que paga por el pecado) pero también hay mucho más: están la autobiografía de Melville, sus experiencias de viajero, la edad de oro de la pesca de la ballena, la aventura del mar, erudición en cetaceología y, sobre todo, una síntesis simbólica del mundo americano de su tiempo. La poesía profética de Blake deja de ser poesía, precisamente, cuando Swedenborg y los gnósticos se mezclan demasiado en ella pero su visión de mundo, a pesar de todo, es siempre profética. De las novelas de Dostoievski se puede extraer una ontología de la existencia y hasta una escatología pero estas no son ontología sino creaciones poéticas perfectas y el hecho de que la deificación del hombre propuesta por Kirillov en *Demonios* se anticipe al *Zaratustra* de Nietzsche no significa que Dostoievski se propusiera filosofar por medio de una artificio poético. Proust emparenta con Bergson, pero el tiempo perdido proustiano no es la *durée* bergsoniana. Stendhal consideró que el método de Destut de Tracy permitía comprender como se forman, evolucionan y desaparecen las ideas y los sentimientos en las personas pero *Rojo y Negro* es algo más que ideología; es narración, descripción, poema, símbolo —poesía en suma.

Se deduce de lo anterior que la búsqueda, por el creador literario, de un sistema filosófico o una exposición técnica de ideas filosóficas conduce, con seguridad, al encuentro de lugares comunes. Sin embargo, una novela o un poema ilustran mejor,

en ocasiones, un tema ontológico o metafísico que un tratado técnico. La filosofía *strictu sensu* y la literatura no tienen porqué coincidir en sus métodos pero si en sus fundamentos puesto que ambas parten de una misma realidad humana y expresan idénticas interrogaciones: el *pathos* metafísico y las categorías de valores que hacen vivible el vivir humano.

40.—Claro está que hay en todo escritor ecos y repercusiones de lecturas filosóficas. Cuando menos, de ideas filosóficas coetáneas llegadas a él a través del medio cultural en que se desenvuelve. También puede darse un estudio sistemático de la filosofía. En cualquier caso el límite de influencia es la propia obra literaria ya que un exceso de preocupaciones filosóficas desintegra la estructura estética a beneficio de la estructura conceptual. La obra literaria no es filosofía en imágenes. El uso de un lenguaje propio lo impide, tal como se hizo explícito en páginas anteriores (*estrato estético*). La lengua técnica con que se expresa el *logos* rechaza la metáfora como instrumento expresivo o, cuando menos, la usa con parquedad y la creación literaria se sustenta, sobre todo, en lenguaje metafórico. Los escasos ejemplos de cruce produjeron híbridos literarios que sólo nos interesan como curiosidad; también híbridos filosóficos acerca de cuyo valor los propios filósofos no están de acuerdo. Buena parte de la literatura y la filosofía de la antigüedad tardía y del medievo fueron productos de tal especie: filosofía en alegoría o relatos moralizantes; en algunos casos resulta difícil discernir la especie a que pertenecen. Así la *Consolación por la filosofía* de Boecio. Hay un antecedente ilustre y peligroso: los *Diálogos* platónicos donde la belleza formal, la imaginación rica en proveer de metáforas y el rigor dialéctico se aunan. Pero no conviene olvidar que los diálogos fueron escritos en la primavera del pensamiento filosófico, cuando aún este giraba en torno al mito;

también cuando la lengua poética, aún joven e indecisa, manejaba la metáfora como un instrumento para acercarse al *logos*. Pero es caso único, excepcional, que no debe servir de ejemplo.

Pascal, en sus *Pensees,* alcanza en ocasiones temblor poético; esa "alta temperatura del espíritu" a que se refiere Alfonso Reyes hablando de la lírica. Algunos pensamientos ostentan la concisión expresiva del poema; son poemas en prosa: "Esto es la fe: Dios sensible al corazón, no a la razón (278) "Por el espacio, el universo me comprende y me devora; por el pensamiento yo lo comprendo" (348); "El corazón tiene sus razones que la razón no conoce" (277); "Condición del hombre: inconstancia, aburrimiento, inquietud" (127). El principio del *Discurso del Método* es modelo de elegancia y precisión literarias. Sören Kierkegard balancea toda su obra entre la expresión poética y la conceptual y vemos, en sus *Diarios,* hasta qué punto la fantasía narrativa le inducía a elaborar esquemas de relatos, cuentos y parábolas en medio de su continua y excitada segregación filosófica. Algo análogo sucedió a Nietzsche ,poeta y narrador en su *Zaratustra* y en sus poemas líricos, presentes en todas las antologías poéticas alemanas. Pero estas son rarezas no siempre felices. Desde contraria perspectiva un poeta como Calderón, en sus dramas, introduce precisas exégesis teológicas convertidas en cascadas de versos y hasta ergotiza como un *magister;* estas son las peores páginas de su gran dramaturgia. La lírica del siglo XVIII, en Francia y España, es deleznable precisamente por su afán de "ilustrar" y "dar luces"; por cantar a la técnica, al agnosticismo y al "buen salvaje". Hay páginas de Zola indigestas por exceso de pseudo-filosofía positivista como también, más recientemente, resultan pesadas algunas disquisiciones de J. P. Sartre en *La Naúsea* o *Los caminos de la libertad,* novelas de tesis (aunque el

término no resulte gustoso el novelista) para "existencializar" desde la literatura. Los ejemplos son abundantes y fluídos; no se puede establecer una línea divisoria entre el acierto y el error expresivos pero sí sentar un principio general estadístico: poeta que filosofa corre el riesgo de perder su don poético en cuanto la imagen queda sustituida por el concepto; filósofo que poetiza deja de filosofar cuando la metáfora o la imagen son algo más que auxiliares de lo conceptual.

El concepto se hace cuerpo literario cuando se disuelve en la textura de la obra por medio de la imagen, la metáfora, las figuras de estilo —obsérvese, cuando se disuelve, no cuando se disfraza; así como la ideología del escritor es literatura cuando encarna vitalmente en un sujeto novelesco o poemático. La verdad filosófica y la exposición de valores como tales carecen de sustancia artística. En las novelas de Dostoievski, unas y otras se convierten en drama y actúan dialécticamente; de aquí la densidad de sus temas y la opacidad de sus protagonistas novelescos. Algo semejante sucede con los dramas de Ibsen y, en ocasiones, con las comedias dramáticas de Bernard Shaw. Tolstoy en *La Guerra y la Paz* ofrece, simultáneamente un ejemplo de acierto y error cuando, después de la rica densidad de su relato, destina unas páginas postreras de la novela a reflexionar acerca de la filosofía de la historia; el error es salvable si prescindimos de ellas, lo que puede hacerse sin menoscabo de la totalidad del texto. Kafka escapa del prosaísmo ideológico utilizando el mito y la parábola; su dialéctica es narrativa, no filosófica. Los dramas de Sartre y Camus, de carácter ontológico (*Las Moscas, Calígula,* vg) envuelven sus cápsulas ontológicas en una *poiesis* que proviene de la lejanía y la sucesiva poetización universal de sus sujetos. En Tomas Mann, tanto en su *Doktor Faustus* como en *La*

*Montaña Mágica*, la fusión no está lograda siempre con acierto y el lector lo percibe cuando se adentra en algunos de los diálogos entre los protagonistas que, si bien resultan excelentes ensayos, entorpecen la economía de la narración. Algo semejante sucede con Aldoux Huxley y su propósito de crear lo que denomina "novela intelectual". También podrían señalarse algunos desaciertos de análoga factura en los *Cuartetos* de T. S. Eliot.

41.—Otro peligroso y tentador pantano en el que puede hundirse la perfección de la obra literaria proviene de las relaciones de parentesco que se dan entre literatura e historia cuando ambas tratan de establecer sus tablas de valores. Hay un texto venerable de Aristóteles, suscitador de confusiones, que convendría tener en cuenta para su esclarecimiento. Está en la *Poética* y dice así: "El historiador difiere del poeta en que aquel presenta lo que sucedió en realidad mientras el poeta presenta lo que podría suceder. Por esta razón la poesía es más filosófica y menos trivial que la historia, puesto que la poesía presenta generalidades y la historia casos meramente particulares. Generalidades quiere decir la suerte de cosas que esta o aquella persona suelen decir o hacer, o deben decir o hacer; y esto es lo que la poesía intenta presentar bajo la máscara de los nombres propios que confiere a sus personajes; cosas particulares quiere decir lo que Alcibíades hizo o sufrió".

El texto se interpreta correctamente, a mi juicio, si consideramos (con Aristóteles) que la historia es apta para narrar una parte del suceder real siempre enmarañado y complejo; que el instrumento de notación simbólico-metafórico utilizable por la literatura es más apto para dar imágenes de lo universal en términos singulares; que la historia, si intenta dar referencias a lo universal resulta interminable y laberíntica. Aunque no se dice explícita-

mente, en el texto aristotélico subyace la proposición de que el historiador, sin pretenderlo, utiliza el instrumental imaginario del literato cuando describe secuencias temporales, sintetiza hechos y dota de verbo a los protagonistas históricos. Pero la gravedad del texto y sus peligros de interpretación aparecen tras la confusión de historia y literatura como ramas del mismo tronco —confusión disculpable en Aristóteles. Hay relaciones de analogía, puesto que ambas operan sobre una última realidad: lo humano; ambas, cuando son algo más que intrascendente relación de hechos o liviano contar, se sustentan sobre una selección de valores; ambas aspiran a una propedéutica de la conducta humana; ambas se nutren de ideologías. En suma, confabulan datos, cuestiones de principio, valores; poseen métodos de narrar y persiguen propósitos artísticos. Pero como en el caso de la relación entre filosofía y literatura, es el propósito final que se persigue el que establece la diferencia.

Al hablar de historia queda de lado, por inoperante, ese tipo de acumulación de datos que llevan a cabo los eruditos de archivo o los estadísticos. No es historia reproducir textos ni exhumar fuentes aunque si es tarea previa al historiar; cuando más es algo análogo a lo que el novelista efectúa cuando se documenta acerca de un hecho que tornará ficción, más tarde, al aplicarle el instrumental estético. Tampoco es historia la enunciación objetiva de episodios inconexos en el tiempo, tal como tabla numérica. Historia es *interpretación*, reacuñación del pasado dentro de una inteligible teoría; presentización del pasado si se quiere, todo ello utilizando una triada instrumental: el dato, la ideología y la imaginación. Acumular datos implica exactitud, fidelidad y objetividad en el uso de fuentes; ensamblarles en una ideología consiste en dotarles de sentido y hacer coherente su incoherencia, asimilarles a un sistema

de pensamiento dotándoles de valor; la imaginación es como capa superior envolvente que cierra lo anterior en una unidad narrativa concediéndole poder de atracción estética. Que estos tres instrumentos operan a la vez parece fácil de mostrar con algunos ejemplos. Examinemos un texto tan conocido como *La cultura del Renacimiento* de Burckhardt: su valor documental es, hoy, precario —le han superado nuevos hallazgos e hipótesis; su valor ideológico es actual en cuanto nos muestra una interpretación liberal y humanística de un trozo de la historia europea; su valor estético es ejemplar porque muestra cómo ensamblar, contar, sugerir un pasado que los documentos esquematizan en exceso. La *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano* de Gibbon puede emparejar con el ejemplo anterior: es muestra de la ideología de la ilustración y guarda su mérito artístico como ejemplo de narración novelesca en ocasiones (la historia de las relaciones entre Belisario y Justiniano; los aguafuertes de los últimos emperadores occidentales: Heliogábalo, Caracalla, Alejandro Severo), pero carece de valor documental. En el extremo opuesto podríamos situar la *Historia del Imperio Romano* de Rostovsef cuyo rico material de información y síntesis viene acompañado de un casi nulo valor estético a la vez que elude, en lo posible, formular apreciaciones ideológicas.

42.—Tanto la historia como la literatura tuvieron un antepasado común: el mito. La etimología del vocablo *mythos* es palabra, discurso, narración y sus derivados se refieren a cualquier forma de relato. Se dió, desde los comienzos del uso del término, una confusión aún no totalmente resuelta debido al temprano escepticismo conque Platón y Aristóteles se enfrentaron con la conducta mitificante considerándola un producto deforme de la realidad; algo verosímil, cuando más, pero no verdadero (Platón, *Timeo*, 29). Aristó-

teles *His. Antigua.* VIII, 12). J. B. Vico alude a esta actitud escéptica al decir que las "fábulas míticas" fueron en su día "vera narratio", narraciones verdaderas "más tarde alteradas, seguidamente inverosímiles, en adelante oscuras, luego escandalosas y al final increíbles" (*Scienza Nuova,* 11). Los románticos reivindicaron el carácter creativo y poético del mito equiparándole a la "palabra de los dioses", "religión natural" del género humano" (Schelling), parte integrante de un proceso teofántico y al margen de las leyes lógicas, pero en la segunda mitad del siglo XIX, época en la que alcanzaron su más bajo nivel las llamadas actividades "irracionales" de la mente, el mito vino a significar todo lo opuesto a la realidad, a la razón pensante y a las facultades superiores de la inteligencia; fue desalojado de la creencia religiosa, del pensamiento filosófico, de la narración histórica y aun de la creación literaria reduciéndole al estrecho marco de la fábula o el cuento folklórico. Llegó a ser considerado como una creación pueril de la humanidad primitiva ignorando que se trata de un modo de ser en el mundo, una expresión existencial. Su actual revalorización iniciada por Freud, Levy Bruhl y Malinovski entre los antropólogos, el filósofo Cassirer, el historiador de las religiones Mircea Eliade, así como simbolistas y surrealistas, ha puesto de relieve las estrechas relaciones entre mito y lenguaje, mito y creencias religiosas, mito e historia.

Característica del mito y del proceso mitificante es que la distinción entre el hecho real y el imaginario queda sin trazar, no por decisión voluntaria, sinó por imposibilidad de producir distancia entre ambos. Se está en el mito como en una forma de realidad con sus propias leyes y dimensiones. El proceso de separación de esta "forma intuitiva, primaria, de aprehensión y expresión" (Toymbee) se produjo, por parte del historiador al apoyarse en el documento escrito o el testimonio directo rehuyendo

las fuentes remotas o no verificables, y en el literato, al tratar de conseguir una apariencia de "verosimilitud" para sus conformaciones poéticas. En un historiador como Herodoto confluyen ambos elementos, el histórico aún primario y un rico trasfondo mítico; también sucede algo semejante en Homero para quién los esfuerzos por tornar verosímil el mito son muy escasos. Tucídides ofrece un mayor afán por separar la realidad verificable de la nubulosa tradición oral y en *Los Persas* de Esquilo, el híbrido mitología —historia, aunque un solo cuerpo narrativo, hace esfuerzos por diferenciarse. Por entonces, el adjetivo *mythodos* significaba "lo fabuloso y sin prueba" y poco más tarde, Eurípides utilizaría la tragedia para desmitificar. Pero como señala Toynbee, el proceso multisecular por eludir, por parte del historiador, los elementos ficticios ha sido inútil. "En la mitología, la distinción entre hechos reales e imaginarios queda sin trazar y si bien la historia se ha diferenciado de la mitología haciendo un esfuerzo por entrar en los hechos, nunca se ha logrado prescindir por completo de elementos de ficción" (*Un estudio de historia.* I, anejo 1, c).

43.—La historia está vinculada a la literatura, además de por su común ascendencia mítica, a través de los recursos expresivos comunes a ambas. Hay un lenguaje matemático exclusivo de la física y Einstein pudo describir en su famosa ecuación $E = mc^2$, cómo la masa de un cuerpo en movimiento crece cuando el movimiento se acelera y cómo el movimiento, al ser una forma de energía (energía cinética) aumenta la masa, por lo que en resumen, la masa es energía. Pero un historiador tiene que acudir (como el filósofo) a los recursos expresivos del lenguaje para dar cuerpo a su realidad y al ser los literarios los recursos más fértiles en expresividad, sus textos expositivos vienen envueltos en una mejor o peor literatura. La historia narra he-

chos humanos intrincados en una trama de conducta, valores e ideologías y está obligada a dar a conocer estos contenidos. Cuando Carlyle escribe en su *Historia de la revolución francesa* un párrafo como este: "Tal era el ardor de la fe que el "Contrato Social" había hecho penetrar en el corazón de sus creyentes" está utilizando una metáfora poética (el ardor de la fe) para expresar la actitud colectiva que implica un cambio de ideología, y cuando Von Ranke, en su *Historia de los Papas,* se refiere al poderío romano durante su conquista de Mediterráneo y culmina su narración con esta frase: "de pronto la tierra se vio desnuda de pueblos libres" ha dado con una feliz imagen (la tierra desnuda) que no desdeñaría un buen fabulador. Los dos recursos indispensables al historiador para corporeizar su narración son recursos estrictamente literarios: la ficción representativa y el relato. El mencionado Toymbee lo declara honestamente: "es apenas posible escribir dos líneas seguidas de narración histórica sin insertar personificaciones ficticias de instituciones y adscribirles antropomórficamente los deseos, sentimientos, pensamientos, acciones y en realidad todas las actividades psíquicas de los seres humanos. Al hacerlo sucumbimos a la falacia patética y al utilizar estas fichas mitológicas estamos presentando erróneamente la realidad aunque no podamos prescindir de ellas" (op. cit.).

Ficciones representativas encontramos, con abundancia, en los historiadores clásicos; con más recato en los modernos. Ficción es personalizar al Estado: se dice La Rusia, la España, la Francia como si fuesen seres vivos, voluntariosos, dotados de personalidad. También se habla de La Iglesia, el Foro, la Prensa y el Proletariado como personalizaciones. Es un artificio mental indispensable y propio de una dimensión del intelecto humano propicio a antropoformizar los entes para hacerlos más

inteligibles. Otra ficción corresponde al modo de presentar los sentimientos y opiniones públicas por medio de recursos aprendidos en la retórica: la *oratio recta* por medio de la cual un personaje histórico expone un conjunto de ideas o sintetiza un estado de ánimo colectivo —recurso frecuente en los historiadores antiguos y elevado por Tácito a su más alto nivel, y la *oratio oblicua* en virtud de la cual se atribuye a una institución pública el punto de vista de una persona. Tanta ficción hay en un discurso tacitiano puesto en boca del bárbaro Calcagus como en la relación de un debate parlamentario llevado a cabo por el periodista o en la opinión de un artículo de fondo que se arroga la voz y representación colectivas. En ambos casos el historiador manejará piezas fragmentarias y separadas del contexto múltiple desaparecido, y la ausencia de otros factores de la realidad desfigurará el diseño de la totalidad. La *oratio oblicua* no resulta, trasvasada a las páginas de un libro de historia, más objetiva que la *oratio recta* sinó más especiosa. En última instancia una y otra sufren transformaciones y adecuaciones en la mente del historiador. Una vez más cito a Toymbee por considerarle autoridad suficiente: "Al observar y presentar las instituciones sociales y registrar su operación, el uso de la ficción parece ser un artificio mental indispensable ya que no podemos asir empíricamente a cada una de estas realidades a través de cada uno de sus componentes individuales, ni articular relatos partiendo de los varios millones de relatos diferentes que se acumularían".

44.—Pero también la literatura es, a su modo, materia histórica y se puede confundir con la historia, tanto en sus contenidos como en el uso que hace de recursos peculiares al historiador. La descripción de hechos históricos incompletos u obscuros se lleva a cabo, en ocasiones, por medio de testimonios literarios de época —así las canciones de gesta caste-

llanas han suplido la ausencia de crónicas, estableciendo confusos límites entre la realidad que fue y la que suponemos pudo haber sido. También se propone una exposición y explicación de episodios históricos por medio de moldes dramáticos: un ejemplo clásico son los dramas históricos de Shakespeare, el teatro de Schiller y, recientemente, *El Vicario* de Hochhuth. En todos estos casos la historia se personaliza en sujetos de alta relevancia colectiva cuyo juego dialéctico de pasiones y poder ilumina aspectos oscuros del acaecimiento político y social. Condensar períodos históricos haciéndoles inteligibles en sus grandes lineamientos a través de la economía espacio-temporal de la novela es característico de la llamada "novela histórica" iniciada con el romanticismo; así *Salambó* de Flaubert y, hoy día ,las novelas de Warner, Fast, Yourcenar donde la reconstrucción factual imaginaria se entrevera con intentos de explicación psicológica de personajes históricamente desdibujados. Los ejemplos anteriores son casos extremos ya que, de hecho, la ficción literaria utiliza en todo momento a la historia como almacén proveedor de hechos y datos. Decir de una obra literaria que es "ficción" indica, tan solo, que sus protaganistas y situaciones no son identificables con sujetos empíricos, pero el plano ficticio explicitado en el relato lleva consigo un segundo plano compuesto de hechos históricos y sociales en los que al autor vivió o vive inmerso, o revive por medio de una documentación subsidiaria; esto es tan obvio que ni siquiera parece digno de reflexión crítica. Si el segundo plano fuese también imaginario, ficticio, la novela carecería de sentido; no expresaría nada inteligible. Esto se observa en los relatos de la *Science Fiction* cuya inicial novedad, para el buen lector, se convierte con rapidez en tedio. Lo inverosímil (futuro predecible, vida en otros planetas, retorno del tiempo, nuevas dimensiones espaciales)

sólo es aceptable en la medida que recurre a patrones de analogía con el presente historiable. Hay un "como si" (como si fuese el presente, o el planeta ignoto ofreciera formas de vida análogas a las de la tierra) que retiene al lector en un plano en el que la lectura progresa sin diluirse en vagas imaginaciones carentes de sentido.

Podemos aceptar la hipótesis de un futuro en el que la abrumadora colección de datos históricos sea tal que la reconstrucción de un período de historia sólo resulte posible por medio de ficciones literarias. Ya hoy el arqueólogo dotado de imaginación efectúa, con un tosco instrumental representativo, algo semejante y sobre un conjunto de hachas de silex, capas de tierra caliza y dibujos en las rocas levanta esbozos de vida humana poéticamente entrevistos. La genial intuición de Platón así lo apuntó ya en un pasaje de *Las Leyes* donde Cleinias de Creta y un extranjero dialogan acerca de los orígenes de la vida política. "¿No debemos suponer, acaso, que miriadas y miriadas de comunidades han llegado a existir en ese espacio de tiempo y que, en la misma proporción, han sido destruidas otras tantas miriadas? ¿Y que en esas comunidades, durante su existencia, todas las formas de vida política han sido ensayadas una y otra vez?". Platón adivinaba la historia "poetizada", es decir, mitificada. Y no deja de ser curioso, al respecto, que el asiento de la ideal república donde se aplicarían sus leyes estuviese en Creta, entonces desprovista de pasado histórico visible, ya que los palacios minoicos de Cnosos y Fastos yacían enterrados y no significaban nada para sus contemporáneos. El mito de la Atlántida es, para Platón, un eco poético de las expansiones navales de la sociedad miceniana en su época de decadencia y en él se confunden, —ejemplo clásico del maridaje, historia— poesía, la fábula y una lejanísima *vera narratio.*

Una historiadora bizantina muy poco conocida, Ana Comnena, expresa en su *Alexias* la necesidad en que se encuentran, historiadores y poetas, de ayudarse mutuamente en una vana tarea; la de apresar la temporalidad:

> El tiempo, que corre irrefrenablemente y está siempre en movimiento, lleva consigo y arrastra todas las cosas que llegan a existir y las hunde en el hondo mar del olvido, sean ellas cosas que no valgan una canción o cosas grandes y memorables. En el lenguaje de la tragedia, el tiempo da nacimiento a lo que no era, y en cuanto a lo que ha visto la luz, ¡oh!, el tiempo lo envuelve y ya no está.

## Apéndice I

## LOS GENEROS LITERARIOS

1.—El *objeto literario* ("lo que se hace patente por sí mismo" según Heidegger; el "objeto en sí" kantiano) se presenta ante nosotros, desvinculado de su autor y su lector, con diversos aspectos o formas cuya descripción ha sido objeto de contínuos intentos, de acuerdo a criterios estéticos e históricos, a través de las preceptivas literarias en el pasado, y hoy, de la teoría de los estilos El reconocimiento de las diferencias o identificaciones, en aspectos totales o parciales, de los objetos u obras literarias ha dado lugar a su nomenclatura en los llamados géneros literarios. Este es un hecho con el que tropieza siempre el crítico y al que procede analizar someramente.

2.—La tradición literaria considera a los *géneros* como instituciones indiscutibles. Nacen con Aristoteles y pese a ligeras modificaciones en su clasificación, dando holgura o reduciendo cada tipo genérico (ya establecido en la *Poética* del estagirita) a fin de introducir o sacar algunos difíciles especímenes literarios concretos, la tipología de los géneros tal como la mente aristotélica les concibió —en sincronía con sus clasificaciones en las ciencias naturales— fue mantenida. Pasó imdemne por las escuelas retóricas medievales; no resultó alterada por los humanistas; inspiró poéticas y preceptivas durante los años del absolutismo literario barroco; revivió con los Ilustrados; ni siquiera sufrió daños esenciales con la subversación romántica. Sin embargo de tal longevidad que parecería poner a prueba su resistencia, hoy es objeto de discusión y crítica. No solo se le niegan sus contenido sinó su propia especie Pero, junt.o a la negativa, también se produce el intento contrario: reafirmar su vigencia sobre bases más sólidas que la tradicionales. Por ejemplo —entre otros plausibles— frente a una actitud nominalista como la de Croce (Estética, IX, XV) donde se

establece que los objetos literarios son eso tan solo: objetos independientes y cerrados en si mismos y la literatura un simple catálogo de poemas, novelas y dramas diversos que comparten, por inercia, nombres comunes, por lo que cada obra literaria es una mónada irreductible, se manifiestan críticos apegados al uso tradicional aunque reformulándole sobre nuevas bases. N. H. Pearson (*Literary Forms and Types*) defiende al género literario como útil convencionalismo a más de como "imperativo institucional que se impone al escritor y, a su vez, es impuesto por este". Instituciones —subraya Harry Levin— estas de los géneros tan sólidas como la Iglesia, el Estado o la Universidad" (*Literature as an Institution*). Una puesta al día de la discusión en torno al tema, quizás la más reciente, es le de Mario Fubini, *Crítica e poesia*, "Genesi e storia dei generi letterari" y "Nuove questioni sui generi e la critica"; en ella encontrará el lector todo lo que no cabe reseñar, ahora, aquí.

3.—Wellek y Warren, (*Teoría literaria. XVII*) han visto con claridad el problema. "Todo el que se interese por la teoría de los géneros debe cuidar de no confundir las diferencias distintivas de la teoría clásica y las de la teoría moderna. La teoría clásica es normativa y preceptiva, aunque sus reglas no son el bobo autoritarismo que aún se les atribuye a menudo. La teoría clásica no sólo cree que un género difiere de otro tanto en naturaleza como en jerarquía sinó también que hay que mantenerlos separados... la teoría clásica tenía también su diferenciación social de los géneros: la épica y la tragedia tratan de asuntos de reyes y nobles; la comedia, los de la clase media (la ciudad, la burguesía); la sátira y la farsa, los de la gente común. Y esa tajante distinción de las "dramatis personae" propias de cada género tiene sus concomitantes en la doctrina del "decorum" (hábitos de clase) y en la clasificación y separación de estilos y dicciones en altos, medios y bajos. La moderna teoría de los géneros es manifiestamente descriptiva; no limita el número de posibles géneros ni dicta reglas a los autores. Supone que los géneros tradicionales pueden mezclarse y producir un nuevo género (como la tragicomedia). Ve que los géneros pueden construirse sobre la base de la inclusividad o riqueza lo mismo que sobre la pureza (género por acumulación lo mismo que por reducción). En vez de recalcar la distinción entre género le interesa hallar el denominador común de un género, sus artificios y propósitos literarios comunes".

Es un punto de vista claro y correcto al que cabe adherirse ya que hace compatibles una tradición histórica difícil

de soslayar y un eclecticismo impuesto por la aparición de nuevos "objetos literarios". Hay una historia respetable y un formalismo literario que aún los mas recalcitrantes innovadores tienden a conservar. También hay un estado de apertura constante hacia nuevos géneros. Finalmente, hay una *praxis* innegable: los llamados "géneros" resultan útiles para el uso y la comunicación teórica. En el III Congreso Internacional de Historia Literaria se les tituló "formas directrices necesarias y ordenamientos útiles para la expresión y comunicación del lenguaje poético".

4.—Los textos de Aristóteles y Horacio son clásicos en la teoría de los géneros y en ellos se establece el triple marco reductivo: tragedia, epopeya y lírica, con anexo no bien definido: la comedia. También se establecen las llamadas unidades de lugar, tiempo y acción. Las mutaciones y escolios a que ambos clásicos fueron sometidos secularmente a fin de mantener el esquema sin romperle dieron, por fin, las siguientes reglas de juego: a) distinción entre el lenguaje en prosa y el lenguaje metrificado o versificado, b) división de los objetos literarios en épico-narrativo, líricos y dramáticos con subdivisiones, cada vez más intrincadas, de estas tres divisiones y confusión final. La dificultad estuvo siempre en armonizar un género histórico-ritual como la tragedia griega con el género "teatro" (llamémosle así) donde aparecen hoy obras como *El rinoceronte* de Ionesco. O la epopeya homérica con el *Finnegan 's Wake* de Joyce. También el medido metro horaciano con el aliento respiratorio del metro de Claudel o las rapsodias líricas de Saint John Perse. No se ha reconocido con claridad el sistema de relaciones entre géneros clásicos y géneros modernos (un día, mañana, también clásicos); sistema filial y no de identidad o dependencia; evolutivo y no estático, tal como las *mores* romanas o el Panteón griego tienen su adecuada situación mítico-religiosa en una historia de la cultura sin mayor vigencia obligatoria sobre nuestras *mores* o creencias. En suma, se confundió la división aristotélica en géneros con una división absoluta, intemporal e inmodificable olvidando lo que hay en ella de coherencia y empirismo —es decir, de ejemplar para otras ulteriores divisiones.

El error se debe a una confusión en el esclarecimiento de la esencia de los géneros, algo que ha puesto en evidencia Emil Staiger (*Grundbegriffe der Poetik*) al investigar las categorías básicas de estilo, los conceptos básicos poéticos en los tres géneros tradicionales: épico, lírico, dramático. Considera Staiger que su definición empírica, al ser aplicada

como categoría a las obras literarias, debe tenerse a lo sustantivo y no a lo adjetivo de la obra; es decir, que hay un estilo épico, un estilo lírico y un estilo dramático entendidos como *posibilidades de expresión estética de la existencia* (y por tanto, de la concreta "existencia" del escritor); posibilidades antropológicas si se quiere; estilos vitales expresivos. Analiza el estilo lírico como la expresión de "un recuerdo pasado que se presentiza"; el épico como "distanciamiento y observación" y el dramático como "suspenso patetico". Detrás de esta terminología muy germánica y abtrusa se desliza un intento por formalizar los tres éxtasis del tiempo existencial —pasado, presente y futuro— como recuerdo, observación y suspenso. Así quedarían los estilos literarios sometidos el común denominador antropológico y podrían mezclarse entre sí para dar lugar a *cruces genéricos*. Se considerarían formas sustantivas de la existencia explicitadas estéticamente con lo que, dando de lado la división formal tradicional, podríamos hablar de una tipología de los géneros (como estilos vitales). Se esté o no de acuerdo con Staiger, no hay duda de que aporta una perspectiva inédita y rompe el *impasse* multisecular.

5.—Sin entrar en el fondo de la cuestión, por ahora, y aceptando en principio la clasificación en géneros por razones de *praxis* literaria, propondría, a título de ensayo, un cambio terminológico: sustituir *género* por *forma* y utilizar *género* para referirse a las subdivisiones que, habitualmente, se llevan a cabo en los tres géneros. Al hablar de *forma* o *formas literarias* lo hago en el sentido aristotélico del término: *la esencia necesaria o sustancia de las cosas que tienen materia*. Tomo en cuenta la *materia* lenguaje que constituye la obra literaria y también el hecho de que esta *materia —lenguaje* que constituye la obra literaria reclama su forma para ser total y definidamente, con lo que la forma es tan importante como la materia en la constitución de lente u objeto literario; sustancia material en movimiento o acción.

Hablaríamos, pues, de la épica como una forma y de la épica mítica (*Ramayana*) y la heróica (*Ilíada*) como géneros dentro de la misma forma. Así, tendríamos la forma narrativo novelesco y dentro de ella la novela histórica, psicológica, ontológica como géneros dependientes. La forma lírica, y dentro de ella la erótica, la mística como géneros. Lo mismo sucedería con la dramática y dentro de ella, la comedia, la tragedia, la farsa, etc. No considero perfecto el sistema pero si más flexible que el actual para acoger

todas las experiencias literarias. La fundamentación ontológica quedaría, por el momento, en suspenso ya que solo se propone el uso de una nomenclatura.

6.—Esto dicho, conviene añadir que actualmente se ha ampliado mucho el ámbito literario incorporando a nuestro conocimiento cuerpo literarios completos tales como el egipcio, el hindú, el japonés, etc., así como buena parte de los residuos de literaturas originarias (sumeria, hitita) y de pueblos en estadios más primitivos de cultura (esqumales). Todas ellas exigen ser tomadas en cuenta para la mejor comprensión de la literatura occidental, sus relaciones de fuentes, influencias y aún de los niveles paraliterarios comunes a todos los grupos humanos, donde se originan ciertos temas conexos a la condición humana. Esto obliga, por sus propias razones, a ampliar el campo de los tradicionales géneros siempre dentro de las invariables y comunes formas. Así, el *Poema de la Creación* babilónico no pertenece al mismo género que *La Ilíada* aunque ambos sean forma épica. Tampoco el *Kalidasa* hindú o la tragedia *Noh* janonesa son análogos, como género, al *Galilei* de Brecht.

He aquí, a título provisional, un esquema de posible clasificación que ayudará a entender mejor lo que se propone:

| FORMA | GENERO | EJEMPLOS |
|---|---|---|
| Epica. | cosmogónica | *Poema de la Creación* babilónico. *Los Vedas*. El *Génesis*. |
| | mítica | *Ramayana*. Sagas Islandesas. |
| | heroica | *Ilíada*, gestas medievales (Roland. Cid). *Os Lusiadas*. Epopeya americana. |
| | paródica | *Orlando Furioso*. |
| Lírica. | erótico-tanática | Anacreonte, Catulo, Petrarca, Baudelaire (y, en general, casi toda la lírica de occidente). |
| | mítica | *Salmos*, San Juan de la Cruz. |
| | ontológica | Goethe, Hôlderlin, Unamuno, Eliot. Lucrecio, Dante, Goethe, Hôlderlin, Unamuno, Eliot. |

| FORMA | GENERO | EJEMPLOS |
|---|---|---|
| Dramática. | tragedia | Esquilo, Noh japonés. |
| | comedia | Aristófanes, Shakespeare, Lope de Vega, Shaw. |
| | drama axiológico | Racine, Calderón, Schiller, Ibsen, Chejov, Sartre, Brecht. |
| | litúrgica | Autos sacramentales, Claudel. |
| Novela. | epopéyica | Bizantina, de Caballerías, de aventuras. |
| | psicológica | Flaubert, Balzac. |
| | ontológica | *Don Quijote,* Dostoievski. |

La división en géneros, de cada forma, *es abierta;* es decir, permite la incorporación de nuevos y sucesivos géneros futuros.

El esquema ofrece algunos ejemplos ilustrativos que no son todos, ni siquiera van más allá de marcar una dirección de uso. Debe añadir que difícilmente cada ejemplo se atiene a la pureza del esquema —siempre teórico y por tanto inexacto e inasequible. Los híbridos de género son frecuentes dentro de una misma forma y podría añadir sin riesgo que difícilmente una obra literaria pertenece a un solo género. Sucede con ellos lo que sucede con las razas: no existen puras más que en la mente del antropólogo. Así, tenemos que reconocer en la *Fedra* de Racine una tragedia de carácter axiológico; en la *Antigona* de Sófocles una tragedia ritual o litúrgica; en el *Hamlet* una drama axiológico, etc Un poeta como Dante y su *Divina Comedia* no resultan clasificables dentro de un solo género sino que abarcan varios, en cruce fecundo: su lírica es mística, y ontológica a la vez. Lo mismo sucede con la novela: en Kafka hay ontología fundamentalmente, pero en Tomas Mann hay ontología y psicología. Repito, la división en géneros de cada forma es dinámica y abierta; establece compartimentos y permite su expansión y su desarrollo futuros.

## Apéndice II

## SOBRE LO BELLO

1.—*Lo Bello* es un concepto equívoco utilizado para expresar percepciones y sensaciones que no coinciden, forzosamente, con el objeto estético. Decires como "bella jugada", "bella operación", "bella solución", "bello paisaje", "bella acción", "bello poema", "bella actitud" implican experiencias de las más variada especie. Pascal (*Penseés*, 33 ed. Brunschwig) se expresa de este modo. "Al igual que se dice belleza poética debiera decirse también belleza geométrica y belleza medicinal pero no se dice. La razón es que se sabe cual es el objeto de la geometría, que consiste en pruebas, y cual es el objeto de la medicina, que consiste en la curación; pero no se sabe en que consiste el agrado que es el objeto de la poesía". Wittgenstein diría que se trata de una idea perteneciente al grupo de ideas filosóficas y, es por tanto, un fantasma verbal, impreciso, desprovisto de significado al que conviene "disolver".

Definición muy común es la siguiente: conjunto de cualidades que excitan de modo agradable a la imaginación a través de una experiencia reflexiva que tiene como fundamento inmediato otra sensorial. Definición de carácter técnico en la que se análoga la experiencia de lo bello con la experiencia estética (la noción de lo bello coincide con la noción de objeto estético a partir del siglo XVIII) es la de L. A. Reid (*A Study in Aesthetics*): "Cuando un objeto de la percepción —ya sea percepción real o imaginada. o ambas— se contempla "imaginativamente", esto es, de tal manera que aparezca en sus cualidades o formas verdaderas encarnando un sentido valioso, y cuando este sentido encarnado se goza intrínsecamente, por si mismo, y no por implicaciones prácticas, cognoscitivas o existenciales, entonces la contemplación estética y el complejo total que aparece ante el espíritu puede llamarse objeto estético".

2.—Tiene una larga historia filosófica el intento de esclarecer significado tan ambiguo. Comienza con Platón. Para Platón, *lo bello* (*to kalón*) es un *eidos*, una esencia situada en el Topos Uranos,, región que se extiende por encima del mundo visible al hombre. Hagamos abstracción de la estructura mítica de su pensamiento para un mejor análisis: *Lo Bello* es un ensí, consigo mismo, en soledad y unicidad (*Banquete*, 211); un piélago (*pélagos*) o mar de belleza, especie de oceáno luminoso. "En lenguaje de la física moderna podríamos hablar de campo de hermosura como hablamos de campo gravitatorio o campo magnético, entidades que estan rodeando a todos los seres concretos teniendo ellas en sí mismas estructura cósmica, contínua, algo así como una aomnipresencia real" (G. Bacca. Introd. al *Fedro*, *XC*). De tal modo *Lo Bello* no se puede delimitar ni confinar y a través suyo convergen todas las cosas hacia lo absoluto que es, en Platón, la idea de Bien, pero la idea de Bien gravita en el campo de Lo Bello y es causa de La Verdad, de modo que parece como si estos tres *eidos*: Lo Bello, Lo Bueno y lo Verdadero formasen una trinidad componente de Lo Absoluto (*Rep.* 508-9).

Plotino enriquece el pensamiento platónico del modo que sigue: Lo Absoluto es una hipóstasis; está y *es* recogido en sí mismo o consigo mismo; su energía se da a sí misma voulntariamente y fuera de si cuando también voluntariamente abandona su estado hipostático (*Enéada* VI, logos VIII, 6 ). El Absoluto contiene en si Lo Bello y Lo Bueno (*Enéada* I, logos VI, 9 ). La proyección voluntaria de Lo Absoluto hacia los entes concretos permite al hombre participar de Lo Bello. Tanto Platón como Plotino comparan con frecuencia a Lo Absoluto con el sol (Platón, *Republ.* 509; Plotino, *Enéada* VI, logos VIII y IX) quién permaneciendo fijo emite o proyecta de sí la luz que sumerge todo en su atmósfera sin adoptar la forma de los entes; a su vez, esta misma luz revierte hacia su causa y hace resaltar la unidad del sol como centro y fuente a la vez que como pluralidad. La Belleza, como la luz solar, hace de intermediaria entre Lo Absoluto y la pluralidad de los entes; no es, pues, ni Ser ni ente sino energía o campo energético constituido entre el Uno y los entes con el oficio de trascender las unidades ónticas hacia Lo Uno (vide: García Bacca. op. cit.).

En ambos filósofos Lo Bello queda aludido y no explicado como entidad constitucional. Ahora bien, puesto que la belleza emana de Lo Uno o Lo Absoluto, acaso se pueda definir el ámbito óntico, es decir, tal como se hace visible al ente, como *objeto bello* y no como *eidos*. He aquí varios intentos platónicos que vienen al caso: "Lo apropiado a

cada cosa es lo que la hace bella" (*Hip. May.* 290); "Lo bello es lo útil" (id, 295); "Lo bello es deleite benéfico" (id, 296); "Lo bello es lo que nos deleita por medio de los sentidos" (id, 298). Acorralado por esta serie de refracciones de Lo Bello en los entes, declara al fin: "Difícil cosa es lo Bello" (id, 304).

Aristóteles homologa Lo Bello con lo Simétrico, lo Ordenado, lo Proporcionado abarcados de una sola vez para su disfrute (*Poética*, VII, 1430); es un producto humano, técnica depurada, por lo que técnica y arte van unidos. La técnica —*técne*— equivale a una especial ordenación de actos y objetos no por *logos* sino por utilidad; no la dirigen ideas sino valores, finalidades. En Lo Bello, como resultado artístico de una *técne* se conjugan actos y materiales para un fin. Pero Lo Bello no es un fin en si, sino otro medio para alcanzar otro valor supremo: la *kalokgathia*, lo bello —bueno—de—ver; belleza y bondad, objeto de deleite y utilidad social. Esta doctrina, con variantes no esenciales fue adoptado por la escolástica medieval.

La aparición de las doctrinas que apróximan Lo Bello a lo sensible, humanizándolo y convirtiéndolo en "experiencia reflexiva" (veáse la definición dada en el apartado 1) se produce en el siglo XVIII y fundamenta una rama nueva de la filosofía: la Estética. Lo Bello será, desde entonces, "perfección sensible", es decir, representación sensible perfecta y placer subsiguiente a la representación. Así lo define Baumgarten en su *Aesthetics*, Hume en su *Essay* y Burke en *Philosphical Inquiry*. Kant añade a lo anterior (*Crítica del Juicio*, 6) un nuevo, prestigioso y fértil concepto: el de "desinterés" y define Lo Bello como "lo que gusta universalmente y sin conceptos" estableciendo la diferencia entre placer, belleza y bondad: "Cada uno llama placentero a lo que le satisface, bello a lo que le gusta, bueno a lo que aprecia o aprueba... El placer vale también para los animales irracionales, la belleza existe solo para los hombres en su calidad de animales racionales, lo bueno tiene valor para todo ser racional en general". Para Kant, lo Bello quedó reconocido como *valor*, de nuevo puesto junto a lo verdadero y lo bueno. Después de Kant, cuya autoridad pesó y pesa aún sobre el teórico de la estética (por supuesto, mucho más que sobre el creador artístico) un intento por hacer de lo Bello *expresión* objetiva, forma final de una experiencia, nos acerca a la contemporaneidad a través de intentos por definir este valor (si es un valor, cosa que veremos) con absoluta autonomía de otros valores.

3.—¿Se puede considerar, como experiencia empírica, el hecho de que ciertos entes o situaciones que se dan en la imaginación o afectan a los sentidos, produzcan por sí mismos, como fines en si, una satisfacción estética; posean un significado o sentido estético?

Nuestra pregunta debe añadir: tal sentido o significado, ¿está en ellos?, o por el contrario, ¿subyace en nosotros y se refleja en ellos? Es una cuestión fundamental para delimitar lo que una experiencia estética implica. Decimos: "bello paisaje", mas para un labrador su belleza puede ser producto de la visión de una tierra labrantía cargada de frutos; para un turista, de la singularidad de sus componentes; para un pintor, de la tonalidad de luces y formas. El cielo cuajado de astros no es bello del mismo modo para el astrónomo que le observa que para el enamorado que, contemplándole, suspira por la lejanía o ausencia de su amada. Este fragmento de Heráclito: "nombre del arco, vida. Obra del arco, muerte" no posee idéntica resonancia poética para el profano que para el filólogo (quién percibe el juego de acentos de las dos palabras Bíos (vida) y Biós (madera violentada, quebrada). Satisfacción estética producen a ciertos grupos humanos los labios femeninos gruesos, las cicatrices, los tatuajes de color. En la narración árabe *Kamaralzamán y Budur* se describen así una peculiar belleza femenina: "sus nalgas eran tan pesadas que podrían tomarse por una montaña de arena en movimiento, tanto que la delicada cintura se quejaba del enorme peso que la seguía", algo que a un occidental le parece tan antiestético como poco incitante. Así pues, parece que no son los entes que nos rodean (mundo físico o mundo de representaciones) los que poseen bellezas y nos atraen estéticamente; son las *ideas* que nos formamos acerca de ellos al percibirles o al combinar experiencias o recuerdos, y estas ideas están condicionadas por nuestra sensibilidad, nuestros patrones culturales, muestran referencia a experiencias anteriores. Idiosincrasia y cultura, reacción subjetiva y valores socialmente admitidos. Podríamos hablar de lo bello como *proyección subjetiva condicionada*, y no como cualidad objetiva del ente.

4.—Sin embargo es demostrable la existencia de un apetito de belleza, diríamos en términos platónicos, coexistente con otros apetitos humanos. Hay en el conjunto de formas y funciones mantenedoras de la vida un principio de belleza ajeno a la utilidad o finalidad pragmática. A esta presencia de Lo Bello como fin en sí responden los biológos del siguiente modo; "Es un hecho digno de atención el que

descubramos belleza en el fondo mismo de la vida. Una planta o un animal atraen hacia sí la materia errante y difusa del mundo exterior y la convierten en el viviente patrón organizado de su cuerpo. Y ahí, en forma que supera a nuestra comprensión, se le dota de esa cualidad autoreguladora e intencional... estas estructuras orgánicas, estas cáscaras materiales que la sustancia vital ha fabricado para albergarse son de tal carácter y condición que, casi invariablemente, el hombre las ha encontrado bellas. Algunas de las cosas más atractivas y hermosas que conocemos son obra de esta inconsciente artesanía de la vida" (Edmund W. Sinnott, *La biología del espíritu*). Se refiere a formas y colores en flores y plantas, estructuras complicadas geométricas en las conchas marinas, tornasoles del ala de la mariposa, adornos superfluos en elementos de la fauna y la flora, cristalizaciones minerales, etc. "La multiplicidad y exuberancia de la vida se nos da como un todo prodigioso y todavía no penetrado que se muestra enigmático en todas sus formas, enigmático en la perfección de su acomodación a las más distintas condiciones del medio y aún más enigmático en esas formaciones que parecen trascender la finalidad de la conservación de la vida; en esas formas que no podemos describir sino en el lenguaje humano que tampoco tiene finalidad utilitaria alguna, esto es, en el lenguaje del arte" (A. Portmann, *Los cambios en el pensamiento biológico*). "No solo es evidente la belleza en el plano de lo perceptible pues el microscopio revela exquisita delicadeza de formas, desde el modelado de una cáscara de la diatomea hasta el filamento en la superficie de una hoja, que nos asombramos ante la habilidad protoplásmica que los ha elaborado... La tendencia a crear (esta belleza) es una condición de la vida implantada en todo protoplasma. La vida se manifiesta en la belleza como se manifiesta en el metabolismo, en la autoregulación o en cualquier otro rasgo biológico. Pero la materia viva no solo la crea sino que ha acabado por hacer del hombre un ser que por su sensibilidad espiritual es capaz de descubrir belleza en los más variados campos y crearla en nuevas y desconocidas formas. El pintor, el poeta, el músico llevan a una más alta expresión, esa misma cualidad organizadora y creativa cuyo gérmen posee toda vida. Así como un organismo se apodera de la materia confusa y construye con ella un patrón corporal vivo, el artísta tomando colores, sonidos, símbolos verbales produce belleza expresando el anhelo arraigado en la esencia misma de la vida, en términos que armonizan con la ordenación y belleza más amplias del universo exterior" (E. W. Sinnot, ob. cit). "Hay un lado en nuestra personalidad que

nos impele a detenernos en la belleza y otras manifestaciones estéticas de la naturaleza y de la obra del hombre, de tal modo que el ambiente que nos rodea significa para nosotros muchas cosas que no figuran en el catálogo científico de su estructura. Un sentimiento irresistible nos dice que esto también es bueno e indispensable al propósito de nuestra existencia" (Arthur. S. Eddington, *La naturaleza del mundo físico*). "Se puede afirmar que la planta testimonia aún más que el animal la unidad de la vida, en sentido metafísico, y el paulatino carácter evolutivo de todas las formas de la vida modeladas en complejos cerrados de materia y energía. Tanto para sus formas como para sus modelos de conducirse fracasa por completo el principio de utilidad, tan desmedidamente sobreestimado por los darwinistas como por los teistas y por completo también fracasa el lamarckismo. Las formas de sus partes foliadas revelan, con más insistencia aún que las innumerables formas y colores de los animales, un principio de fantasía juguetona y puramente estético en la raíz ignota de la vida (Max Scheler, *El puesto del hombre en el Cosmos*).

5.—La actual psicología, sobre todo la que trabaja en las vetas más profundas de la psique humana, parece respondernos a la cuestión de que *origina en el hombre su impulso a lo bello.* Como otras voliciones, impulsos y deseos se trata de una compulsión erótica originada por la *libido* (lo que nos obliga a admitir que Platón no anduvo muy descaminado cuando relacionó al eros con el apetito de belleza). La voz latina *libido* carece de significado sexual; es un ansia, anhelo, afán; una energía psíquica hipostasiada en instintos, afectos, voliciones y otros procesos dinámicos. la *Ormé* aristotélica el *Eros* platónico, la *Voluntad* en Schopenhauer son términos sinónimos. Se trata de una fuerza vital que, al modo de la energía física no puede ser concretada más que en fijaciones (calor, luz, etc.). En su estado energético puro no pasa de ser una incognita, imposible de captación. Una de sus fijaciones es el impulso hacia lo bello cuya comnotación más visible resultaría en el estado de placer erótico producido por el sexo.

C. G. Jung, en su *Energética psíquica* analiza esta energía primaria que, según su criterio, se manifiesta en los fenómenos dinámicos específicos del alma: instintos, deseos, voluntad, afectos, asi como en habilidades y capacidades, disposiciones e inclinaciones. El proceso psíquico es un proceso vital y la *libido* el nombre dado a la energía aceptada como hipótesis. La compulsión humana hacia lo Bello sería una forma de apetito erótico; es decir, un apetito

primario de carácter expresivo. (Llamamos "expresivo" a lo que eróticamente nos atrae). La relación entre el objeto expresivo y el sujeto equivaldría a una adecuación entre partes. Para producir tal adecuación se da en el hombre un impulso hacia lo Bello, tal como se producen compulsiones de poderío, de destrucción y autodestrucción, etc. *Eros, Thanatos, Mhytos* son fijaciones de energía. "Como la inteligibilidad del mundo depende de la adecuación o correspondencia entre la mente del hombre y la forma y materia del mundo, así la belleza mundana depende de la adecuación entre el apetito erótico y ciertos entes significativos. Así como deseamos lo útil y lo bueno porque utilidades y bondades son adecuaciones a nuestro querer, así deseamos lo Bello porque lo Bello se conforma a nuestro amor" (C. G. Jung. op. cit.). La experiencia estética se perfecciona cuando el sujeto descubre en el objeto el término de su tensión erótica; cuando *la libido* se satisface.

6.—Una tercera cuestión: en qué medida toda experiencia de belleza corresponde a un juicio de valor, debe ser respondida gnoseológicamente, a cargo del filósofo. Aceptada —si se acepta— la existencia de lo Bello como fin en sí (desconocidas leyes naturales, principio regulador de la vida, etc) y la existencia de una energía psiquica que apetece la belleza; es decir, un principio universal de lo Bello y una tendencia común a nutrir el apetito erótico en esta belleza, cabría examinar las diversas formas de manifestación: clases, grados, objetos de belleza, intervención de factores subjetivos, condicionamientos culturales e históricos, experiencias temporales Todo esto implica juicios de valor porque si bien lo Bello no es teóricamente definible si es teóricamente valorable .

Lo anterior significa una *trasposición de campo* en el estudio de lo Bello. Tradicionalmente, la Estética forma parte de los estudios filosóficos: su fundador la situó dentro de la teoría del conocimiento previa a la metafísica (Aesthética —derivado del verbo *aisthanomai*: sentir, percibir por los sentidos— no es el estudio de lo Bello en abstracto sinó de la impresión subjetiva de la belleza como perfección del conocimiento sensible. *Aesthetices est perfectio cognitionis sensitivae*). Pero el filósofo sabe de las implicaciones que trae consigo esta zona de las gnoseología, sobre todo por su carácter fronterizo con la psicología y otras ciencias del espíritu. Al mismo tiempo, como la psicología es una disciplina joven e insegura de sus principos —hasta hace poco influída en exceso por el positivismo— no sabe que ha-

cerse con las experiencias estéticas. Entre filósofos y psicólogos la estética ha permanecido hasta hoy sin una sólida fundamentación y dentro de un inseguro campo para su estudio. Al hablar de una *trasposición* se trata de encontrar para ella un campo lo suficientemente sólido que, a *mi* juicio, debiera responder satisfactoriamente a estas tres cuestiones: a) si lo Bello es un fin en sí. b) que origina en el hombre el impulso hacia lo Bello y c) en que medida toda experiencia de belleza es un juicio de valor. La ciencia de la vida, la ciencia de la psique y las ciencias culturales (historia, sociología, historia de las artes y poética) podrían concurrir con algunas respuestas, tal como esquemáticamente se ha anticipado.

Se terminó de imprimir este volumen Nº 11 de la "Colección Vigilia", en la Imprenta de la Dirección Técnica del Ministerio de Educación, el miércoles 15 de febrero de 1967, Año Cuatricentenario de Caracas. La edición estuvo al cuidado de Gilberto Alvarez G. y Erasmo Arroyo Ch.

COLECCION VIGILIA

PRECIO: Bs.